

إضاءات نقدية

فصلية محكمة

تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الأولى، العدد الثالث، خريف ١٣٩٠ ش



ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

(فصلية محكّمة)

تعنى بالأدبين العربي والفارسي

يتم نشر فصلية إضاءات نقدية وفقا للترخيص المرقم ٨٧/٤٢٢٣٧١ الصادر عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية، خلال الاجتماع الواحد والسبعين، المؤرخ ٨٩/٩/٢٩ش الموافق لـ ١٢ كانون الثاني ٢٠١١م

السنة الأولى – العدد الثالث – خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م



إضاءات نقدية
(فصلية محكّمة)

موقع الفصلية على الانترنت
http://roc.kiau.ac.ir

العنوان: كرج، مفترق شارعي مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مكتب فصلية إضاءات نقدية.
ROC@KIAU.AC.IR



شروط تدوين المقالات وقبولها

فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبي، وفقا للشروط التالية:

١. يتم قبول المقالات التي تطرقت إلى النقد الأدبي سواء كانت في الأدب العربي أو الأدب الفارسي.

٢. لم تنشر ولم ترسل في الوقت ذاته إلى مجلات داخلية، أو خارجية أخرى.

٣. ينبغي أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلي:

- عنوان موجز دال على فحوى المقال.
- يلي العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية. (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، في ورقة أخرى ملحقة بالمقال.)
- ملخص البحث باللغة الفارسية. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية. (أن لاتتجاوز سبع كلمات)
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهّد القارئ للدخول إلى صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزي. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية. (ترجمة الكلمات العربية)

۴. تدرج الإحالات داخل النص، وبين قوسين، على النحو التالي: (لقب المؤلف، سنة النشر: رقم الصفحة أو الصفحات)، مثال: (شفيعي كدكني، ١٣۶۵ش: ٣۵-٢۵)

۵. تدرج قائمة المصادر والمراجع، آخر المقال على النحو التالي: (لقب المؤلف، اسمه. سنة النشر. اسم الكتاب. اسم المترجم أو المصحح. عدد الطبع. محل النشر: الناشر.) مثال: (زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٠ش. آشنايى با نقد أدبى. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات سخن.) ←يرجى مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم

۶. يتراوح حجم المقالة بين ١٢ و ١۵ صفحة، أو حوالي ۴٠٠٠ حتى ٧٠٠٠ كلمة.

٧. تطبع المقالات المرسلة على وجه واحد من الورقة A۴ مع قرص مضغوط. والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين، ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.

٨. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٩. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطي من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.

١٠. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلي للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، و ترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة في المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.

تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمي على نحو سرّي من قبل أساتذة متخصصين.

للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تحذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.

بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها، إلى كتّابها الكرام.



إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى ــ العدد الثالث ــ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

محتويات العدد

كلمة العدد

يغمرنا سرور وافر أن يكون العدد الثالث لفصلية إضاءات نقدية يبصر النور، وكما كان عدد الصيف يمتاز عن سابقه فإن هذا الأخير الذى بين يدى القارئ، يتمتع بميزات أخرى لم نعهدها فى العددين السابقين، حيث نشرت مقالات متنوعة من مختلف الجامعات الإيرانية اعتقادا أن هذا التنوع يفيد كل مثقف، وأديب على حدّ سواء.والسرور يتضاعف عندما نبشر القراء والباحثين بأن الفصلية سيتم إرسالها إلى لجنة تقييم الدوريات بجامعة آزاد الإسلامية، ولايحول بينها وبين الرتبة المرجوة إلا قاب قوسين أو أدنى. وهذا يفرض على أعضاء هيئة التحرير أن يكونوا حريصين على اختيار المقالات الواردة ، بل يفرض على المشاركين وأصحاب المقالات أيضا أن يهتموا بالجوانب العلمية فى إعداد بحوثهم أكثر من ذى قبل.

هذا ولكى لايبقى الفكر سجينا بين الدفتين تم تدشين موقع لهذه الفصلية على الإنترنت بعنوان: http://roc.kiau.ac.ir إذ بات بإمكان المهتمين بموضوعات هذه المجلة تحميل كافة المقالات المنشورة.ولهذا الأمر فوائد عدة تعود إلى كلّ من القراء الأعزاء وأصحاب المقالات والقائمين بإصدارها حيث تتقارب الفواصل بين الجميع، والفصلية تزداد سمعة وقبولا، ويصبح أمر إرسال المقالات أسهل بكثير من ذى قبل، لأن الباحث الكريم لايتحمل عبء نسخ مقالته فى كم نسخة والذهاب إلى مكاتب البريد بل يرسل البحث إلى البريد الإلكترونى: ROC@kiau.ac.ir بمجرد التخلص من طبعه. ولكم منا جزيل الشكر وعلى أمل تواصلكم المستمر.

سيدابراهيم آرمن

أيلول ٢٠١١م



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رواية زمن البوح
بين الالتزام الدينی والاتجاه الواقعی

سیدابراهیم آرمن*

نیلوفر خدابخشی**

الملخص

القصّ هو سمة شبه ثابتة لدى الشعوب، والشعب العربی لم یکن بمعزل عن العالم، إذ عرفه منذ القدیم، وحفظ بعضا من بطولاته، ومآثره، وتاریخه من خلاله. فعلی امتداد المسافة الزمنیة الواضحة فی التاریخ العربی حفظت لنا کتب الأدب، المزید من القصص، والنوادر، والحکایات، والسِیَر.أما القصة فی خصائصها الفنیة فهی حدیثة النشأة أخذها العرب عن الآداب الأوروبیة وتأثروا فی أصولها ومذاهبها الفنیة بتلك الآداب.

فجاء هذا المقال لیرکّز علی هذا اللون الأدبی عند الأدیب الکویتی حمد الحمد الذی تزخر القصة عنده بالموضوعات الواقعیة، وتنمّ عن التزامه الدینی وثقافته الإسلامیة بحیث یتابع القارئ من خلال أحداث روایاته کافة التغییرات والتحولات الاجتماعیة، والثقافیة فی الکویت.

الکلمات الدلیلیة: حمد الحمد، القصة، الروایة، المضمون، الواقع.

*.عضو هیئة التدریس بجامعة آزاد الإسلامیة فی کرج – أستاذ مساعد.

**. خریجة جامعة آزاد الإسلامیة فی کرج.

التنقیح والمراجعة اللغویة: د.عبدالحمید أحمدی

Shams1516@yahoo.com

تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٢٤هـ. ش تاریخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر الأستاذ حمد عبدالمحسن محمد الناصر حمد مواليد ١٩٥٤م من الروائيين المعاصرين بدولة الكويت.وقرر فى بداية الثمانينيات أن يتفرغ لكتابة المقالة والقصص القصيرة، وكان يرسل أعماله القصصية إلى جريدة الرأى العام وهى جريدة يومية تصدر فى الكويت.

صدر أول مجموعة للكاتب بعنوان (مناخ الأيام) وذلك عام ١٩٨٨م، وبعد صدور الكتاب شعر صاحبه بغبطة وهو يتعرف على بعض الردود ال‌إيجابية فى الصحف المحلية، فكتب الأستاذ أياد السبتى فى جريدة السياسة فى ٤-١٠-١٩٨٨م، كلمات مشجعة حيث يقول: بالأمس شعرت بالسعادة تغمرنى عندما ختمت قراءة كتاب حمد الحمد، مناخ الأيام الذى يؤكد خلاله مولد قلم قصصى كويتى يعرف كيف يعبر عن مشاكل ومشاعر بيئته بصدق دون تزييف.

أما الكاتب حسين العنزى فكتب فى جريدة الوطن بتاريخ ١٩-١٠-١٩٨٨م مشيداً وناقداً لمناخ الأيام بقوله: يمكننى أن أقول بأن مجموعة مناخ الأيام تضيف بعدين أساسيين: أحدهما على مستوى الكاتب نفسه الذى استفاد من تجاربه القصصية متمكناً من أدواته متطلعاً لعالم أفضل ننشده جميعاً، وأما البعد الآخر فكان على مستوى القصة وتطورها.

والكاتب عندما أصدر تلك المجموعة لم يكن ينشد الشهرة وأضواء الإعلام، وإنما هى رغبة كامنة من الصغر بالمساهمة عبر الكتابة فى تسخير قلمه لمعالجة قضايا المجتمع، وكانت المجموعة الأولى هى صوت ذلك المجتمع الكويتى، وبالذات القصة الأخيرة، مناخ الأيام، والتى تتحدث عن أزمة سوق المناخ، وهى أزمة سوق الأسهم التى عصفت بالمجتمع الكويتى فى بداية الثمانينيات وتركت الكثير من الضحايا، وكان الكاتب أحد الشهود على أحداثها وذلك لكون مقر عمله فى البنك التجارى ملاصقا لسوق المناخ.

بعد تحرير الكويت وفى عام ١٩٩١م تمت بين كاتبنا وبين الأديبة ليلى العثمان مراسلات بشأن كتابة مناخ الأيام، وشجعته الأديبة للانضمام إلى رابطة الأدباء فى الكويت وهى جمعية نفع عام، لها تاريخ عريق تأسست عام ١٩٦٤م، والرابطة بمثابة نادٍ

للشعراء وكتّاب القصة والرواية والنقد والمسرح، وتصدر عن الرابطة مجلة لها تاريخ، هي مجلة البيان(مجلة ثقافية شهرية)، مستمرة بالصدور منذ الستينيات وما زالت.

دخوله في رابطة الأدباء كعضو نشيط فتح له آفاقاً جديدة، وكانت أجواء الرابطة وما زالت مفعمة بالإبداع وذلك بسبب حضور كبار المبدعين الذين كان الكاتب يتابع أعمالهم ويشاهد صورهم على صفحات الصحف أو عبر التلفاز أو الإذاعة، ولكن الآن هو يلتقي بهم مباشرة، ويستمع إلى أحاديثهم فرحا.

واصل الأستاذ حمد الحمد مشواره في الإبداع بنتاجات أهمها: ليالي الجمر، ومساءات وردية، والأرجوحة، وزمن البوح (البدايات)، وزمن البوح (التحولات).وتعتبر رواية زمن البوح التجربة الأولى عند حمد الحمد في عالم الرواية؛ فيتكلم فيها عن المجتمع الكويتي ويختار أساليب جديدة في توجيه بعض الانتقادات إلى عدة محاور يلقي هذا المقال الضوء عليها.

وتعدّ رواية زمن البوح (التحولات) آخر عمل روائي للكاتب، وهي بمثابة تكملة لروايته الأولى زمن البوح (البدايات)، وأحداثها تدور في قالب اجتماعي يمثل التجاذبات الفكرية داخل المجتمع الكويتي في الألفية الجديدة.

لم يتوقف الكاتب عن مساهماته الكتابية سواء بمقالاته في الصحف المحلية أو بإصدار بعض الكتب، فقد أصدر عدة كتب بحثية ومنها كتاب مسافات الحلم وذلك في عام ٢٠٠٥م، وهو كتاب بمثابة سيرة وثائقية للكاتب لأغلب ما سطره الكاتب من مقالات في الصحف المحلية، وما كتب عن أعماله من قبل النقاد، ويحتوي على المقابلات التي أجريت معه منذ بداية رحلته للكتابة، حيث يمتاز كاتبنا بحفظه لكل ما كتبه منذ نعومة أظفاره.وصدر له في بيروت مؤخراً في عام ٢٠١٠م، عن الدار العربية للعلوم كتاب الكويت والزلفي هجرات وعلاقات وأسر، وهو كتاب يبحث في العلاقة بين الكويت وإحدى مدن نجد، وهو بمثابة دراسة في العلاقات التاريخية بين أبناء المنطقة قبل ظهور النفط؛ وقد لاقى الكتاب رواجاً منقطع النظير في معارض الكتب في الكويت والسعودية.

أما الموضوع الرئيس في رواية زمن البوح هو مسألة الدين في عصرنا، واختار

الكاتب شخصيتين مختلفتين أحدهما وليد عبدالله، وهو من الملتزمين بدين الإسلام وممن يريد أن يعيش بالتزامات دينية في المجتمع، وأما الشخصية الأخرى فهي منال، التي درست في الجامعات الأوروبية، وهي متأثرة من الثقافة الأوروبية بحيث تتكلم في بعض الأحيان باللغة الإنكليزية، وترتدي ملابس غير مناسبة في محل العمل؛ وكان وليد يريد أن يترك عمله لأجل وجود منال وسفورها.فالخلاف مستمر في محل العمل بين وليد ومنال، وتعتقد منال أن وليد شخص متكبر ومتخلّف، وهناك بعض القضايا التي جرت بينهما وحدث ما حدث.

وفي الحقيقة يريد حمد الحمد أن يقول إننا مسلمون بالظاهر، ولكن أعمالنا تتعارض والتعليمات الدينية، مشيرا إلى قضية النساء في المجتمع العربي وخاصة في الكويت، وتأثّرهن بالثقافة الأوروبية دون وعي، ويقول: إن النساء يتسطعن أن يتعلّمن ويشاركن في المجتمع وهنّ متحجّات وملتزمات بالأصول الاجتماعية والثقافية لمجتمعاتنا الإسلامية، لأن عدم الالتزام بالمعايير الإسلامية سينتهي إلى فساد المجتمع وتفكك أواصره.

هناك أسئلة كثيرة تدور حول رؤية حمد الحمد وتصوره للمجتمع الذي يرسمه، فأي مجتمع يقصد؟ وأي عالم يرسم؟

ونستطيع القول إن حمد الحمد في روايته زمن البوح يعتبر من أصحاب الاتجاه الواقعي الذي جمع فيها بين الواقعية والالتزام الديني؛ والقارئ حين يقرأ هذه الرواية يتشجع على إكمال قراءتها لأنها تنشأ من حياة الواقع، وترسم حقيقة حياة الناس من خلال النصوص المليئة بالوضوح دون أدنى تزييف للواقع وهذا هو الحدّ الفاصل بين واقعية حمد الحمد في هذه الرواية والواقعية الأوربية النقدية منها والطبيعية والتي لم تصوّر الواقع كما ادعت بل صوّرته من خلال فلسفة فكرية سوداء آمنت بها.

تحليل ودراسة في مضامين الرواية

الدين والحياة

يُعدّ الدين وتأثيره على مختلف أفراد المجتمع من القضايا المهمة التي طالما شغلت

فكر الأديب في سرده لهذه الرواية، فهو يشير فيها إلى أنّ المجتمع الكويتي مجتمع مسلم، ولكن للأسف لايراعي واجبات الدين ومتطلباته. فشخصيات هذه الرواية مختلفة ومتعددة، ولكنها لاتهتمّ بالدين وقضاياه اللهمّ إلا شخصيتين وهما وليد عبدالله والأستاذ عبدالهادي؛ وفي الحقيقة يريد الكاتب أن ينبّه أفراد المجتمع رجالا ونساءا إلى القيام بواجباتهم تجاه مجتمعهم وذلک بالاعتماد على المبادئ الإسلامية.

وهذه القضية تبدو واضحة وجلية من بداية الرواية حتى نهايتها؛ ويتجلى لنا ذلک بكل وضوح في الخطاب الذي أجراه الكاتب على لسان الأستاذ عبدالهادي قائلا: «يا بني .. إنّ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر شيء واجب على كل مسلم .. واحنا والله العظيم مقصرين .. مقصرين يا ابني.» (الحمد، ٢٠٠٩م:١٢٩)

ويشير الكاتب في روايته هذه إلى أنّ الناس يتظاهرون بالإسلام، ولكنهم لايدركون قيمة الدين وفوائد العمل بمبادئه؛ وهذا الأمر يعتبر أمراً خطيراً للمجتمع الإسلامي، خاصة مجتمع الكويت؛ وفي الحقيقة يرى حمد الحمد أن: «استمرار هذا الأمر سينتهي إلى إزالة الدين من الحياة وسيبقى من الدين الاسم فقط.»

الحجاب

الحديث عن الملامح الإسلامية هو نفسه الحديث عن الملامح العربية العامة، كون الهجوم مسدداً إلى الإسلام ولغته المقدسة وحضارته العريقة السامية ومبادئه الإنسانية الخالدة؛ فمنذ الحملات الصليبية الأولى والمعركة لم تنته؛ فتح الغرب نيرانه وإلى الآن لم يخمدها؛ هذه النيران التي لم تكن فقط في المظهر العسكري، وإنما لاتزال إلى الآن نيراناً تحاول أن تدمر القيم والمبادئ، وتغيّر ما استطاعت التغيير كي تسهل عليها السيطرة على اعتبار أن الإسلام عقبة كأداء في وجه المهمة الغربية. (المعوش، ١٩٩٢م: ٢٢- ٢٣)

فبإلقاء نظرة عابرة وسريعة على ما تمّ تدوينه في النتاجات الأدبية عن المرأة وحجابها، نجد أنّ استعراض الشعر لسفور المرأة وحجابها لم يكن بالقليل ولكنّه غير منتظم ومبوب في معظمه، وهذا يدلّ على أنّ النساء العربيات لم يكنّ كلهن سوافر كما لم يكنّ كلهن محجبات، والأهم من ذلک أن السفور كان من عوامله الأجواء الثقافية

الخاصة أو الظروف الاقتصادية الصعبة أو الفتن والحروب المفروضة المذللة للمرأة.

إنّ المتتبع لأخبار ما يتعلق بسفور المرأة أو سترها قد يجد أن الأخبار الواردة فى تستر المرأة العربية موفورة كوفرة أخبار سفورها، لكن السفور خلافاً للفطرة السليمة العفيفة التى أودع لها وجَبُل عليها الإنسان، كان لها من دواع مختلفة نشأ معظمها متأثراً بالآداب والتقاليد البالية الجاهلية، ولما بعث النبى صلى الله عليه وآله، جاء بثقافة إسلامية متوقية ومتحذرة بكثير من تلكم الفتن التى كانت تثار من قبل المرأة بسفورها وتبرجها.

إنّ هذا العرف (السفور)، قد اندرس بعد ظهور الإسلام وبقى الالتزام بالحجاب فى معمعة الحرب، وصروف الدهر غاية اعتقادية ذات قيمة ملموسة لن تتخل عنه المسلمة العربية المؤمنة بالله ورسوله. وقد بلغ ذلك مبلغ كماله عند عترة النبى(ص). (الشيرازى، ۱۳۸۸ش: ۱۵۳)

يعتبر موضوع الحجاب موضوعاً هاماً فى هذه الرواية؛ فالصراع الذى حدث بين منال مشارى ووليد عبدالله ما هو إلا بيان واضح لهذه القضية، فتربية النساء بالثقافة الأجنبية وغير الإسلامية لها الأثر السلبى على المجتمع ممّا يؤدّى إلى هدم الدين بيد النساء، لأنهنّ يعتبرن معلمات المجتمع، أفرادا وأسرا، أطفالا وكبارا. فكل زلّة فى التعامل مع النساء ستنعكس مباشرة على المجتمع؛ وهذا لايعنى حجبها عن التعرف على ما لدى الشعوب الأخرى من ثقافات ولكن شريطة أن لاتتحوّل إلى مقلّدة عمياء؛ يقول حمد الحمد: إنّ النساء يستطعن أن يستفدن من ثقافات مختلفة مع الحفاظ على الأصول الإسلامية.

ثمّ يشير إلى الارتداء السيء للمرأة فى المجتمع الكويتىّ، ويصف ما ترتديه سهاد، إحدى شخصيات الرواية، بقوله: «فالزّىّ الذى ترتديه سهاد بدا فاضحاً، تنورة لاصقة تظهر أكثر مما تبطن، منظر مؤذ، و...» (الحمد، ۲۰۰۹م: ۵۱)

ويقول إنّ حجاب المرأة فى محل العمل هام جدا، ويجب عليها أن تعمل بشكل صحيح فى زى مناسب، فالزى إذا كان غير مناسب سينتهى إلى ضعف فى العمل وفساد بين العاملين ممّا يحول دون الوصول إلى المستوى المطلوب فى مجال العمل.

حقيقة ال جمال

جمال الرجل يؤثر في المرأة كما أن جمال المرأة يؤثر في الرجل أكثر مما يؤثر جماله فيها، ولكن لايؤثر بنفس مقدار تأثيره بجمالها، وهذا الجمال يختلف في مواصفاته من امرأة لأخرى، وغالباً ما يلفت انتباه المرأة أدب الرجل، وقوّةشخصيته، وبلاغة حديثه، وجمال صوته؛ أما ما يلفت انتباه الرجل بشكل كبير جداً، جمال المرأة الجسمي ومظهرها الخارجي، ويزداد هذا الجمال تأثيراً، إذا ما اقترن بالعلم، والثقافة، والذكاء.

فمن مواصفات الرجل الذي تنجذب إليه المرأة مثلاً، ما قالته امرأة من قبيلة حمير، عندما سئلت عن الرجل الذي تراه زوجاً مناسباً لها كان ردّها هو: «أن يكون محمود الأخلاق، مأمون البوانق، فقد أدركت به بغيتي؛ على أنه ينبغي أن يكون كفواً كريماً، يسود عشيرته ويرب فصيلته، لاأتقنع به عاراً في حياتي ولاأرفع به ستاراً لقومي بعد وفاتي.» وعندما سئلت بعض الفتيات عن المواصفات التي يريدونها بزوج المستقبل، قالت: غيث في المحل، ثمال في الأزل، مفيد مبيد. (محمود القاسم، ٢٠٠٧م: ٢٨)

يستعرض الكاتب موضوع الجمال في هذه الرواية، ويشير إلى أن ظاهر المرأة هام جداً عند الرجل الكويتي، بل هو من أهمّ المواصفات عنده في اختيار زوجة المستقبل؛ ثمّ ينتقد هذه الظاهرة الاجتماعية وما لها من أثر سلبي على المجتمع، ويشير إلى أنّ المرأة يمكن أن تكون غير متمتعة بالجمال الظاهري المنشود ولكن قد تكون مثقفة، تملك الصفات الأخلاقية الإيجابية؛ فإذا فرّط المجتمع في هذا الجانب فستكون الغاية غير محمودة، فيوضح ذلك للمتلقي من خلال شخصية زهور؛ فزهور امرأة حسنة الأخلاق ولكن الجمال الظاهري عندها كان أقل بالنسبة للبنات الأخريات، فلذا لم يتقدّم إلى خطبتها أيُّ عريس، فتتخذ زهور قراراً أن تكون بنتاً عصرية، ممّا يؤدّي إلى إيجاد الأزمة النفسية عندها.والكاتب يريد أن يقول إنّ هناك لكل شخص شخصية متفاوتة، ويجب على الرجل ألاّ يهتم بظاهر المرأة فقط، ويقول: إنّ هذا الأمر يؤدّي إلى أن يرى الرجل في المرأة الجمال والموضة فقط.

التعاون الاجتماعى

التعاون هو ارتباط مجموعة من الأفراد على أساس من الحقوق والالتزامات المتساوية للمواجهة وللتغلب على ما قد يعترضهم من المشاكل الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية أو القانونية ذات الارتباط الوثيق المباشر، بمستوى معيشتهم الاقتصادية والاجتماعية سواء كانوا منتجين أو مستهلكين.وهو كذلک سلوک إنسانی شوهد فی مختلف العصور البشرية، لجأ إليه الإنسان فی عمله وتصرفاته الخاصة والعامة. وقد كان فی الماضی والحاضر وسيلة للدفاع عن الحقوق لمكافحة الظروف الاقتصادية السيئة، نتيجة للنظم الاقتصادية المختلفة منذ بدء ظهور الثورة الصناعية، والتطور التجاری فی العالم مما ساعد على ظهور طبقات الإقطاعيين، والليبراليين، والاشتراكيين.

فالتعاون الاجتماعی من الأمور التی ركّز عليها الكاتب فی أكثر أوراق هذه الرواية، والحقيقة أن شخصيات الرواية لديهم شعور بالتنفيس عن الآخرين عند مواجهة المصائب؛ إذن فذووا الكربات فی هذه اللوحة الفنّية لايشعرون بالوحدة فی التصدّی لمشاكلهم.

ويريد الكاتب من خلال تقريره لهذه الفكرة تنبيه الآخرين على أنه يجب على كلّ شخص أن يساعد زميله فی مشاكله، فمثل هذا النداء الإنسانی يتجلّی فی جميع آثار حمد الحمد خاصة فی زمن البوح، والأشخاص فی زمن البوح متحابّون متعاضدون يحبون بعضهم البعض، فمثلاً يساندون مجبلاً، لأنّه مريض، ويحتاج إلى عملية جراحة القلب، فيقفون إلى جانبه، ويساعدون عائلته، حتى الفرّاش سعيد يقوم بهذا الدور الإنسانی؛ فمنالُ أيضاًتساند زهورَ فی أزمتها النفسية، ويساعد الأستاذ عبدالهادی وليد عبدالله.فالملتزمون وغيرهم فی هذا الأمر سواء.

المرأة

فی ظل النظام الأبوی تُزاح المرأة من دائرة الضوء إلى الظل. وقد التفت كثير من المسلمين إلى ظاهرة غياب المرأة عن مسرح الحياة العامة، وتأثير هذا الغياب فی نهضة المجتمع، وامتد هذا التأثير ليصاب البناء القصصی، فی رأی بعض المبدعين النقاد، بضعف الفن القصصی.

فعالج رفاعة رافع الطهطاوی (١٨٠١– ١٨٧٣م) موضوع أمّية البنات فی كتابه المرشد الأمين فی تعليم البنات والبنين، على أن قاسم أمين أفرد، فی كتابيه: تحرير المرأة، والمرأة الجديدة، مساحة كبيرة لقضية تحرير المرأة. فقد رأى أن ثمة علاقة بين المرأة فی المجتمع وأخلاق الأمة، وأن لُبّ المشكلة الاجتماعية هو مكانتها. وتلك لاتتحدد إلا عن طريق التعليم، مما يسهم فی وعی المرأة بذاتها وبما عداها، ويرتقی برؤيتها للعالم. وقد رأى قاسم أمين أن حرية المرأة هی الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية. فثمة علاقة جدلية بين القهر والحرية، داخل البيت وخارجه؛ إن شكل الحكومة يؤثر فی الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر فی الهيئة الاجتماعية. (حجاوی، ٢٠٠٣م:٤١٢)

إنّ صورة المرأة التی ظهرت فی معظم أعمال حمد الحمد جيدة، فهی غالباً تكون جميلة مثقفة وعصرية، وفی جميع آثاره نجد مكانة خاصة للمرأة، والمرأة فی رواياته خاصة رواية زمن البوح، تذهب إلى الجامعة، والمرأة الأمية ليست موجودة فی آثاره، ونشاهد نوعاً من الحرية والاستقلال عندهنّ.

والنساء عند حمد الحمد يستحقن أن يشاركن فی العمل ويدرّسن حتى المراحل العالية، ولاتوجد ربّات البيوت فی آثاره، والنساء دائماً خارج البيت، ويعملن مثل الرجال، ويعتبرن من المحظوظات.

وقد يعود سبب هذا الأمر إلى الرفاهية الموجودة فی المجتمع الكويتی الحديث، لأن العائلات ترغب فی استغلال هذه الثروات الهائلة، وهم يجلبون عادة الخادمات الأجنبيات من الدول الفقيرة للعمل فی البيوت. ولكن فی بعض الأحيان يوجد نوع من التشاؤم بالنسبة للمرأة، فمثلاً يقول الأستاذ عبدالهادی: «والنساء معروفات بالدهاء، وقادرات على إيقاع الرجل فی مشاكل كثيرة.» (الحمد، ٢٠٠٩م:٦١)

والقول الآخر: «لا يا ابنی .. التفاهم مع النساء مش زی التفاهم مع الرجال.» (المصدر نفسه:٦١) وفی موضع آخر يقول: «تذكر وليد قول والده: الحرمة ما لها إلا العين الحمراء.» (المصدر نفسه:٦٠) والحديث الآخر: «إنی .. إذا كان عندك مشكلة مع امرأة يفترض أن تحدثها بهدوء وإلا تؤذيك بداهية.» (المصدر نفسه: ٦٠) وفی الحقيقة يصف الكاتب النساء بالدهاء فی أكثر مشاهد هذه الرواية كما شاهدنا.

الأوضاع الاجتماعية

إن المجتمعات أساس ترتكز عليه دراسة علوم الاجتماعيات. وهى مجموعة من الأفراد تعيش فى موقع معين، ترتبط فيما بينها بعلاقات ثقافية واجتماعية، يسعى كل واحد منهم لتحقيق بعض المصالح والاحتياجات.

تقابل كلمة مجتمع فى الإنكليزية كلمة Society التى تحمل معانى التعايش السلمى بين الأفراد، بين الفرد والآخرين. والمهم فى المجتمع أن أفراده يشاركون هموماً أو اهتمامات مشتركة، تعمل على تطوير ثقافة ووعى مشترک يطبع المجتمع وأفراده بصفات مشتركة تشكل شخصية هذا المجتمع وهويته.

وأكد الإسلام فى مواضع كثيرة من القرآن، بأن المسلم أخو المسلم، والمؤمن أخو المؤمن، وأنه لا فضل لعربى على أعجمى، ولا فضل لأبيض على أسود إلا بالتقوى. قال تعالى: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا، إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم) (الحجرات: ١٣)

هذه الآية قد قضت على العصبية، وقضت على العنجهية القبلية. فالتقوى هى مقياس التفاضل عند الله سبحانه وتعالى، فأكرم الناس عند الله أكثرهم تقوى، سواء كان هذا الإنسان عربياً أم فارسياً أو رومياً أم مهما كان.

وهنا يتضح لنا أن من أهم مميزات المجتمع الإسلامى، أنه قائم على الأخوة الإيمانية، هذه العلاقة الإيمانية التى عجزت كل المنظومات الفكرية عن أن تحدث مثلها، لم يستطع نظام أن يحدث علاقة بين أتباعه أسسها العقيدة، الأساس الاعتقادى لم ينجح إلا فى الإسلام، يدعون إلى أنواع الصور المشتركة: من اللغة، والأرض، والتاريخ، وما إلى ذلک، هذا كله لم يعط نتيجة، الذى أعطى نتيجة هى الأخوة فى الله والأخوة الإيمانية. (جورجس أبوجودة. ٢٠٠٨م: ١٤٨- ١٨١)

فالصورة التى ترسمها هذه الرواية حول المجتمع الكويتى هى صورة إيجابية يشعر القارئ من خلالها أنّ نوعاً من الهدوء مخيّم على المجتمع الكويتى لأن كل شخص فى الرواية يعيش موسرا ويعمل عمله دون إيجاد اختلال فى عمل الآخرين، وأما الأجانب مثل مجبل، فظروفهم المعيشية قاسية إلى حدما لأنّهم لايملكون الجنسية.

يتحدث الكاتب عن وليد ومنال وبعض المشاكل التي يواجهانها في تربية أولادهما. فيذكر قصّة خالد، ذلك الفتى الذي حالت القيود غير اللازمة التي فرضها والداه عليه من أن يتربّى تربية أساسية، فلم يتمكّن من إكمال دراساته في الجامعة في فروع مثل الطب، والهندسة و... لأنّه كان يريد أن يكون موسيقاراً. «وأكمل وليد حكاية ذلك الغياب وكيف أن خالد اعترف بحبه للموسيقى، وأنه لايفكر بتاتاً بالالتحاق بالجامعة كما تريد والدته، ولايود الالتحاق بكلية الشرطة كما يريد خاله، وإنما بعد انتهاء الدراسة الثانوية لديه رغبة بأن يلتحق بكلية الدراسات الموسيقية ليصبح موسيقارا كبيرا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٨٩)

والمسألة الأخرى التي يشير إليها الكاتب في هذا الكتاب هي مسألة الزواج دون أن يرغب أحد الزوجين في الآخر، ويتكلم حول الدكتور فواز؛ ويحكي الدكتور فواز عن لحظات تخرجه من الجامعة وإكمال دراسة الماجستير وعودته إلى الكويت، وترتيب وليمة لأعداد كثيرة من أفراد القبيلة والأحباء. وقال والده بعد مدة: «يا ولدي يا فواز الفرحة بنخيلها ثنتين.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وقال: «أنت مالك يا ولدي يا فواز إلا بنت عمك فاطمة بنت عمك مطلق وعمك الحين معانا وخير البر عاجله.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ٩٨) «كلام أبوك لازم تسمعه، الرجال بمثل سنك ماله إلا الزواج، وإذا ما تزوجت ببنت عمك من ياخذ بناتنا.. ها شتقول ترى بقوم بروح.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٠٩)

وبعد مدة، شعر أن فاطمة على صغر سنها، امرأة من قرن مضى وولى، غير أن فواز استطاع أن يتعايش مع هذا الوضع، وأن يساير الحياة، وأن يكمل رسالة الدكتوراه بالخارج بمفرده، بعد أن رفضت فاطمة السفر وأعلنت، ما أحبّ أروح بلاد الكفار، روح بروحك الله يسهل عليك.

ولهذه القضايا، أراد الدكتور فواز أن يتزوج بالدكتورة هديل للمرة الثانية، وذهب مع الدكتور وليد لخطوبة هديل وقال أبوها: «حنا ما نقرب إلا اللي منا وفينا.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٧٨)، ورفض أبوها هذه المسألة وفشل الدكتور فواز للمرة الثانية.

والكاتب في الحقيقة يرفض فكرة الزواج دون الرغبة، والزواج التقليدي، لأن هذا

الأمر ينتهى إلى إيجاد الأزمة النفسية فى الشخص، وإيجاد المشاكل المتعددة فى الحياة الزوجية، وحدثت هذه القضية لشخصية أخرى، باسم سارة وكانت سارة تزوجت بشخص أجنبى باسم سامر، وبعد مدة ولأجل ما واجهته من ضغوط كبيرة من جانب المجتمع طلقت سارة، «قالت الموظفة لسارة: من قال لكم تتزوجون أجانب.. عيال الديرة شكثرهم. ردت سارة بغضب: شتقولى شنسوى أذبح زوجى أو أطلقه؟!» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٦٣) «ضحكت الموظفة وهمست فى أذنها: إلا ما يقصد تذبحين زوجك لكن بعض الكويتيات حتى يحصلون على الجنسية لأولادهم، بدل بهدلة الإقامات يتفقون مع الزوج الأجنبى على الطلاق.» (الحمد، ٢٠٠٩م: ١٦٣)

فعلى أى حال، تحدّث الكاتب عن مشاكل الناس فى مجتمع الكويت خاصة مسألة الزواج التقليدى، ويبدو حمد الحمد وكأنه طبيب نفسى، يفحص المريض ويجد فيه علائم بعض الأمراض ثم يريد أن يعالجها بالكلام الجيد والأسلوب الرشيق.

ويشير الكاتب أيضا إلى بعض المجتمعات المسلمة، ومشاكلهم. مثلاً يتحدث عن معاناة المسلمين فى البوسنة وكشمير، ويقول إنّ المسلمين يواجهون الحرب فى أنحاء العالم، وفى قسم آخر يتحدث عن معاناة المسلمين ومعاناتهم فى فلسطين.

الأوضاع الثقافية

ثقافة المجتمع يقصد بها ما يسود فيه عادة من أنماط السلوك والعادات والمعتقدات والآداب والفنون والتاريخ والتراث واللغة وكل ما يتصل بشىء من ذلك. وهذه العناصر الثقافية مجتمعة هى التى تشكل للمجتمع طابعاً خاصاً به، يميزه عن غيره من بقية المجتمعات. ليس هذا فحسب، بل إن ثقافة المجتمع هى التى تشكل فكر أبنائه وتحدد توجهاتهم.

ولأن المجتمعات تتعدد فيها أنواع الثقافات فإنه من المتوقع أن تتعدد فيها أيضاً أشكال الفكر تبعاً لذلك، خاصة ما كان منه متصلاً بميادين الحياة الإنسانية الواسعة، وبسبب هذا التعدد فى أشكال ثقافات المجتمعات يظهر غالباً التمايز فى الفكر المنسوب إليها، فيظهر التمايز ما بين فكر غربى وآخر عربى وثالث شرقى، إلخ...، تلك التقسيمات

المتداولة بين الناس.

إلا أنه في هذا العصر بعد أن تقاربت المسافات بين المجتمعات وتلاشت الحدود الثقافية، أمكن لأفكار المجتمعات الأقوى أن تتسلل إلى المجتمعات الأضعف وأن تختلط بما فيها من ثقافة محلية فنتج عن ذلك أفكار هجينة، غلافها الظاهر متسم بسمة المجتمعات القوية (غالباً المجتمعات الغربية)، وباطنها معجون بالثقافة المحلية التي لها من الرسوخ والتسلط ما يجعلها تتدخل لتعيد تشكيل عناصر الأفكار المنسوبة إلى المجتمعات الأقوى.

ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المجتمعات على اختلاف ثقافاتها، تلتقي غالباً على أفكار عامة من إبداع المجتمعات الغربية، كالأفكار حول الديمقراطية، والعدالة، والحرية، والخير، والحق، والجمال، و...إلخ، قائمة الأفكار المتعلقة بالقيم الإنسانية، لكنها عند التطبيق لشيء من ذلك، تتفاوت فيما بينها تفاوتاً شاسعاً، بسبب الاختلاف في العناصر المكنونة لتلك الأفكار والتي هي من نسيج الثقافة المحلية للمجتمع نفسه.

والثقافة ليست فرعاً ثانوياً من فروع الحياة الاجتماعية، إنها أساس الحياة، والثقافة ليست سلاحاً في يد الناس، إنما هي في صميم حياة الشعب الراقي، وبدونها ليس له حضارة ولا تراث في وجوده، ولاتكون للأمة خارجها نهضة خلاقة ومبدعة. فالنهضة الحية شأن ثقافي، يتكامل أبداً بدون حدود، ضمن المجتمع الحي الذي يشهد ولادة الإنسان الجديد، الذي هو وحده القادر على حمل النظام الجديد وتنميته وتحدي العالم به.

الواجب الإنساني للوقوف معنا حتى نحمي الحضارة الإنسانية التاريخية، فلايقفون إلا علينا، ليدرسوا ما تعمر ونبني على أيدي أسلافنا من قبل جلاء التاريخ، وليقيموا مهداً ظلامياً جاهلاً ومتخلفاً، يسوده الفقر، والجهل، والتعصب، والهمجية. (جرجس أبوجودة، أيلول ٢٠٠٧م: ١٨)

فإذا انتقلنا إلى الرواية سنرى من خلالها المستوى الثقافي في الكويت رفيع جدّا لأنّ شخصيّات الرواية معظمهم من الجامعيين، فمثلا منال مشاري، ووليد عبدالله من الذين تخرّجوا من الجامعة، وحصلوا على درجة الماجستير؛ فدرست منال في المدارس

الأجنبية فى الكويت، وهى متأثرة جداً بالثقافة الأجنبية، ووليد متأثر من الثقافة الإسلامية والعربية.ونفهم أنّ الثقافتين موجودتان فى الكويت، الثقافة الأجنبية، والثقافة الإسلامية. وأكثر الأشخاص الذين يذهبون إلى المدارس الأجنبية بالطبع يتأثرون بالثقافة الأجنبية. والواقع أن حمد الحمد يشير فى نتاجه هذا إلى الجدل القائم الموجود بين هاتين الثقافتين مقدما بعض الحلول حيث يرى أن العودة إلى الثقافة المحلية والتمسک بها يعتبر العلاج الأمثل لمثل هذه الظاهرة التى شاعت فى المجتمعات الخليجية بسبب انفتاحها على الثقافات الأجنبية.

النتيجة

يمكننا اعتبار حمد الحمد من الأدباء المتمسكين بالعادات والتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية، ومن الداعين إلى إعادة مثل هذه العادات والتقاليد والمحرّضين على الرجوع إلى تلک المبادئ القيمة السامية.كما يعدّ روائيا لايعتمد فى خلق نتاجاته على الخيال فحسب، بل يستمد فى خلق أحداث رواياته من حياة الواقع وخاصة مجتمعه الذى يعيش فيه ليصور همومه، وهواجسه، والمخاطر التى تهدد هذا الكيان الوطنى.وهذا ما يجعل نتاجاته مهبط اهتمام الخليجيين عامة، وأبناء بلده بشكل خاص.وعلى هذا الأساس فالرواية التى عالجناها لم تبق أحداثه بين الدفتين بل اجتازت ثنايا الكتاب لتتحول إلى مسلسل اجتماعى تم بثّه عبر بعض القنوات الخليجية.

وهذه الأمور الهامة التى تعانى منها كافة المجتمعات الخليجية من شأنها أن تكون موضع اهتمام باقى الروائيين الذين نرى عددهم يزداد بشكل مطرد، ونقرأ عنهم روايات، وقصصا، وأقصوصات فى الكتب، والمجلات، والصحف العربية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

جرجس أبوجودة، فاروق. ٢٠٠٧م. *الثقافة فى المجتمع*. العدد السادس والعشرون. أيلول.

-------. ٢٠٠٨م. *مجلة كلية الآداب لجامعة القاهرة*. الماكرودیناميكيا الاجتماعية. العدد الثامن

والستون. صص ۱۸۱-۱۴۸.

حجاوی، غادة وإلياس البراح. ۲۰۰۳م. *الأدب في الكويت خلال نصف قرن*. الكويت: مطابع الملک.

الحمد، حمد. ۲۰۰۹م. *زمن البوح*. الكويت: مكتبة العروبة.

الشيرازي، سيدحيدر. ۱۳۸۸ش. *فصلية التراث الأدبي*. أسباب ستر المرأة وسفورها في شعر العصر الجاهلي. السنة الأولى. العدد الثالث. صص۱۸۱-۱۵۱.

محمود القاسم، أحمد. ۲۰۰۷م. *ديوان العرب*. تموز.

المعوش، سالم. ۱۹۹۲م. *الملامح الإسلامية في الرواية العربية*. دار الهادي: بيروت.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية

محمدعلى أبوالحسنى*

الملخص

يعتبر أبوحفص عمر بن على المعروف بابن الفارض من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس، ونالوا شهرة واسعة فى ميدان الشعر، وقد مدحه كثير من النقاد الكبار أمثال ابن خلكان صاحب كتاب وفيات الأعيان، حيث فضله على شعراء عصره. ونحن فى هذه المقالة الوجيزة نبحث عن بعض خصائص شعره.

والموضوع الأساسى الذى يدور حوله شعر ابن الفارض فى ديوانه هو الغزل، وهنالك موضوعات أخرى أهمها: الحديث عن الخمرة التى ليست كالخمريات المعروفة عند أبى نواس وغيره، بل إنه يرمز فيها رمزا صوفيا لايفسر إلا تفسيرا باطنيا. وأيضا يمتاز شعره بكثرة الجناس والبديع.

الكلمات الدليلية: ابن الفارض، الشعر، الحب، الجناس، الطباق، الغزل.

*عضو هيئة التدريس بجامعة دهاقان ـ أستاذ مساعد.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى.

M.Abolhasani@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٢هـ. ش

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

المقدمة

كان يعيش ابن الفارض في عصر الأيوبيين، وهو عصر عرف بإحياء الفكر والثقافة العربية الإسلامية، بالإضافة إلى اهتمامه بإحياء السياسة، وقد اشتمل على إحياء العلوم الشرعية، والاهتمام بالقرآن الكريم، والحديث النبوي. ولتحقيق هذه الغاية النبيلة راح الحكام يشجعون العلماء، ويتسابقون إلى تقريب الفقهاء، والحفاظ، والقراء.

ذلک العصر هو عصر تنازع النفوس فيه عاملان مختلفان: عامل التصوف والتقوى، وعامل الفسوق والمجون، وذلک لانحلال الأخلاق وتحكم الشهوات. واتجه الشعر في مصر وفي غير مصر إلى هاتين الوجهتين. فهو إما أن يراد به الله وإما يراد به الشيطان. وابن الفارض قد نشأ نشأة دينية، وربى تربية صوفية، فلم يكن له بدّ من سلوک طريقة القوم في شعره. فينظم في شعره إشاراتهم، ويصف مقاماتهم، ويكثر من نعت الخمر وذكر الغزل، مريدا بذلک الذات الإلهية، فكان بذلک موجد الطريقة الرمزية في الشعر العربي، وهو أكثر الشعراء تعمدا للكلام وتكلفا للبديع وولوعا بالجناس والطباق. (الزيات، لاتا: ٤٠١)

ومن أشهر شعره تائيتاه الكبرى والصغرى. أما التائية الكبرى، فهي قصيدة تقع في ٧٦٠ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفي، وقد دعيت لذلک بنظم السلوک. (الفاخوري، ١٩٩١م: ٥١٣)

خصائص شعر ابن الفارض

انتهج ابن الفارض في شعره من حيث الشكل، الطابع القديم الذي لم يفرّط فيه بعمود الشعر التقليدي، ولم يتجه للبديع اتجاها مسرفا كما هي الحال في عصره.

أما من حيث المضمون، فقد غلب على شعره طابع التصوف، وإن ألبس معانيه أثوابا من المعاني التقليدية في الغزل والنسيب والخمريات وما شابهها. وقدتحدّث عنه ابن خلكان قائلا: «له ديوان شعر لطيف، وأسلوبه فيه رائق ظريف، ينحو منحى طريقة الفقراء.» (ابن خلكان، ١٩٤٨م: ١٣٦)

وجاء في المجاني الحديثة: «وشعره لطيف كان ينحو فيه منحى الصوفية.» (البستاني، لاتا، ج٣: ٣١٥)

انشغل ابن الفارض بالشعر نحو أربعين سنة، وذلك أمد طويل، ولكن شعره بقيمة معانيه وليس بقيمة الفاظه. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٧)

اهتّم علماء التصوف بشعر عمر بن الفارض من وجهة نظر الصوفية وتعاليمهم، وما تردد في هذا الشعر من المعاني الصوفية كالوجد، ووحدة الوجود، والعشق الإلهي وما إلى ذلک.

وقدعبّر ابن الفارض عن الحب والوجد الإلهي بصور شتّى من التعبيرات التي استعار بعضها من شعراء الحب العذري.

لقد ملک الحب كل قلبه، وغيبّه عن كل شيء إلا عن محبوبه الذي قدلاقي في سبيل الاتصال به والاتحاد معه ما يحتمل وما لايحتمل من أهوال وتباريح.

وقد لقّب بـ"سلطان العاشقين" لقوله:

يحشَــرُ العاشِــقُونَ تَحتَ لِوائي   وجَميــعُ المِــلاحِ تَحــتَ لِــواكا

و"العاشقون"كناية عن أهل المحبة الإلهية. والمرء يحشر على ما مات عليه. و"اللواء" كناية عن الروح، و"الملاح" كناية عن التجليات الربانية. (المصدر نفسه: ١٥٦)

يعتبر الشاعر نفسه من روّاد السلوک العرفاني ولذلک يطلب من أهل المحبّة ومن سالكي طريقة التصوّف أن يجمعوا في حوزته ويتبعوا طريقته العرفانية التي سلک فيها. والشطر الثاني من البيت يشير إلى عظمة الخالق، ويقول الشاعر بينما يُجمع العشاق تحت لوائي في سلوک الطريق العرفاني، أمّا الخالق والربّ فهو الذي جمع فيه كلّ الصفات الجمالية والجلالية، ولهذا ينصح الشاعر سلاک طريقة المعرفة أن يتركوه، وبدلا منه أن يتمسكوا بالخالق، وحسن الخالق، وجماله، وجلاله حتى يستطيعوا أن يصلوا إلى قرب معرفة الله.

وحبّ الشاعر حبّ تخطّى دائرة الحس. فهو حبّ صافٍ من قيود المادة.إنّه قد خلّص نفسه من كل شوائبها، وأقبل على حبيبه الذي يحلّيه الجمال المطلق في أسمى صورة

معنوية. ومن أخصّ خصائص هذا الحبيب أنه هو كل ما في الكون من آيات الحق، والخير، والجمال. ولعل الأبيات التي قالها في وصف حبيبه، وما صاغها في تعبيرات حسية، واختارها من أوصاف الخمرة، وكؤوسها، ومجالسها هي خير ما يعبر عن ذلك. كما يقول في خمريته:

شَربنا عَلى ذِكرِ الحَبيب مُدامَةً ... سَكِرنا بها مِن قَبلِ أن يُخلَقَ الكَرمُ
لَها البَدرُ كَأسٌ وهي شَمسٌ يديرُها ... هِلالٌ وكَم يبدو إذا مُزِجَت نَجمُ
وَلَولا شَذاها مااهتَدَيتُ لِحانِها ... وَلَولا سَناها ماتَصَوّرَها الوَهمُ
وَلَم يُبقِ مِنها الدَّهرُ غَيرَ حُشاشَةٍ ... كَأنَّ خَفاها فى صُدورِ النُّهى كتمُ
وَقامَت بهَا الأشياء ثَمَّ لِحِكمَةٍ ... بها احتجَبَت عَن كُلّ مَن لا لَهُ فَهمُ

(الزيات، لاتا: ٣٥٥؛ والبستاني، لاتا: ٣١٨ و٣١٧)

ففي هذه الوجدانيات تتردد كثير من معاني الصوفية للسابقين، ففيه عشق رابعة العدوية، ومعاني الحلاج، وغيره ممن اعتقدوا بالحلول، ومن نادى بوحدة الوجود، ومن قال بالإشراق، وشبه الحقيقة الأزلية بالأنوار التي تتكشّف له بعد رياضة روحية، وتخلّص من ظلم المادة والحسّ.

كذلك نرى في بعض معانيه الوجدانية صورا قريبة من صور «الخيام» الذي كان يعيش في القرن الخامس الهجري في نيسابور، وإن اختلفت في منحاه ومعانيه، ولاشك أن ابن الفارض قدوقف على كثير من كتب من سبقوه من الصوفية الكبار، أو آراء من عاصروه كابن عربي، والسهروردي. فتسربت بعض أفكارهم إلى شعره.

أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير في شعره. فلا تكادتخلو قصيدة منه. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ١٠) ألفاظه في التصغير كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال «اُهيل» تصغير أهل، و»فُتَى» تصغير فتى في قوله:

يا اُهيلَ الوُدّ أنّي تُنكرو ... ني كهيلاً بعد عرفاني فُتَى

(المصدر نفسه: ٢٠٢)

و»أميلح» تصغير أملح، و»أحيلى» تصغير أحلى في البيت التالي:

يا مـــا أُمَيلِـــح كُلَّ مـــا يرضى به ورُضابُــــه، يـــا مـــا أُحَيـــلاهُ بفي

(المصدر نفسه: ١٤۶)

و"العذيب" تصغير العذب فيما يلى:

سَرَت فَأسرَّت للفؤادِ غُدَيةً أحاديث جيرانِ العذيبِ فَسَرَّتِ

وأيضا يمتاز شعر ابن الفارض بكثرة الجناس والبديع مع الإجادة فيهما مما كان مستملحا فى عصره. (زيدان، ١٩٩۶م، ج٣: ١۵) كقوله:

نعـــم، بالصَّبـــا قلبى صبـــا لِأحبتى فيـــا حبذا ذاک الشَّـــذا حيـــن هَبّتِ

سَـــرت فأسَـــرَّت للفـــؤاد غُدَيـــةً أحاديث جيـــرانِ العُذَيب فَسَـــرَّتِ

(النابلسى، لاتا: ١٣٨)

ففى البيت الأول الجناس[1] المستوفى (التام) بين "صبا" و"الصبا"، وما ألطف التشطير فى هذا البيت؛ فإنّ الشطر الأول قد صار سجعه "نعم بالصبا قلبى صبا"، والشطر الثانى "فيا حبذا ذاک الشذا".

وفى البيت الثانى جناس تام بين "سرت" و"سرت"، وجناس ناقص بين كل منهما وبين "أسرت".

عندما نقرأ ديوان ابن الفارض، نرى أنه قداستخدم كثيرا من المحسنات البديعية، كقوله :

أيـــا زاجرا حُمـــرَ الأوارکِ تـــارکَ الـ مَـــوارکِ مِـــن أكوارهـــا كالأريكـــةِ

لک الخيرُ أن أوضحتَ توضحَ مُضحياً وجُبـــتَ فَيافـــى خَبـــتِ آرام وَجـــرَةِ

ونكّبتَ عـــن كُثبِ العُرَيـــضِ مُعارِضاً حُزونـــاً لِحُـــزوى ســـائقاً لِسُـــويقَةِ

(ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٨۴)

فالزاجر السائق كناية[2] عن القائم على كل نفس بما كسبت، وهو الحق تعالى، و"الأوراک"كناية عن الأنفس البشرية التى تتزين لها شهوات الدنيا، فلازمها، و"زجرها" كناية عن تكليفها بالأوامر والنواهى، وقوله "تارک الموارک" كناية عن كمال استيلاء الحقيقة الإلهية على النفوس البشرية.

وفى البيت الثانى تجنيس شبه الاشتقاق بين "أوضحت"، و"توضح"، و"مضحيا"، وجناس تصحيف بين "جبت" و"خبت". وقوله "توضح" كناية عن حضرة العلم القديم. وقوله "مضحيا" كناية عن كمال طلوع شمس الأحدية على جدران الأعيان الكونية. وقوله "جبت" كناية عن تكرار الظهور بالتجلى.

وفى البيت الثالث جناس بين "العريض" و"معارضا"، وبين "حزون" و"حزوى"، وبين "سائق" و"سويقة".

وقد كثر هذا اللون من الصنعة فى هذه القصيدة وغيرها من شعره. وقدمال إليه شعراء القرن السادس كثيرا وخاصة أهل الشام. فأسرفوا فيه إسرافاً. واستخدم ابن الفارض ألوان جناس. فجاء به تاما، ومشابها، ومخالفا، ومذيلا، ومركبا، ومصحفا. كما جاء بأنواع أخرى من الصنعة اللفظية، والصنائع المعنوية كالطباق، كقوله:

خَيــرُ الأَصَيحابِ الذى هو آمرى بالغَى فيه وعن رَشــادى زاجرى

(النابلسى، لاتا: ١١)

ففى البيت مقابلة بين الآمر والزاجر، وطباق[٣] بين الرشاد والغى.

وأيضا نجد المقابلة فى قوله:

منّــى لــه ذلُّ الخضــوع ومنه لى عــزُّ المنــوع وقوّة المســتضعف

(ناصرالدين، ١٩٩٠ م: ١٤٦)

فقدقابل بين "منى" و"له"، وبين "له" و"لى"، وبين "ذلّ الخضوع"، و"عزالمنوع" و"قوة المستضعف".

والترصيع[٤] فى قوله:

أربَــت لَطافَتــه على نَشــر الصَّبا وأبَــت تَرَفُّتُــه التَّقمُّــصَ لا ذا

(النابلسى، لاتا: ١١٧)

وردّ العجز على الصدر[٥] كقوله:

يا ســاكنى البطحاء هل من عودة أحيــا بهــا يــا ســاكنى البطحاء

(المصدر نفسه: ٢٢؛ والفاخورى، ١٣٦٣ش: ٥٢٠)

"ساكنو البطحاء" كناية عن الأولياء والعارفين. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٢١)

وقد استخدم ابن الفارض في البيت التالي جناس التركيب (المفروق)[٦] حيث يقول:

جَنَّـــةٌ عِنــدِي رُباهـــا أمحَلَت　　　أم حَلَــت عُجلَتهــا مِن جَنَّتِي

(النابلسي، لاتا: ٢٢)

في هذا البيت جناس التركيب بين "أمحلت" و"أم حلت". أمحلت بمعنى أجدبت، وأم حلت بمعنى أثمرت.

الحبيبة هي جنةٌ عند الشاعر، و"الربا" كناية عن المقامات الإلهية، والأحوال الربانية التي يكون فيها السالك في طريق الله تعالى، وهذه هي جنة المعارف والعلوم. وقوله "أمحلت" أم "حلت" يعني أجدبت أم أثمرت بما يحلو من لذائذ المناجاة، ولطائف الخطابات، والمكالمات الحاصلة في الدنيا والآخرة.

بناء القصيدة عند ابن الفارض يشبه البناء التقليدي للشعر العربي، ولكنه يكتفي منه بالمطلع إلى الجزء الخاص بالنسيب، ومع ذلك فهو لايتبعه تماما. فلايقفو أثر التقليديين باستيقاف الصاحب أو الصاحبين، والوقوف على الأطلال، أو التصريح عليها، ثم التذكر، والتشوق، والدعاء بالسقيا للديار، وما إلى ذلك، بل هو يعرج على هذه المعاني دون ترتيب، ولايكاد يذكر استيقاف الصاحب إلا قليلا، وهو يطلب الحادي إلى بلاد الحبيب أن يقف:

ســائقَ الأظعــان يطــوي البيد طَي　　　مُنعمــاً عــرّج علــى كُثبــان طَــي

وبــذات الشّــيحِ عنّــي إن مــرر　　　تَ بحــي مــن عُرَيبِ الجِــزعِ حَي

فـ"السائق" في البيت الأول هو الرحمن تعالى، و"الأظعان" هم البشر، و"كثبان" كناية عن المقامات المحمدية. (المصدر نفسه: ١٩٩)

وأيضا يقول، وقد رأى نار لَيلاه، وهو مع الركب، أو ليس معهم:

أوَميــضُ بــرقٍ بالأبَيــرق لاحــا　　　أم فــي ربُى نجــدٍ أرى مصباحا؟

أم تلــك لَيلــى العامريةُ أســفرت　　　يــلاً فصيــرت المســاءَ صباحــا؟

يا راكبَ الوجناءِ- وُقّيتَ الرَّدى-　　　إن جُبــت حَزنــاً أو طَوَيتَ بطاحا

وســلكتَ نعمــانَ الأراک فعُج إلی وادٍ هنــاک عهدتــه فَياحــا

(البستانی، لاتا: ۳۱۹)

يستعمل اسم ليلی لمطلق الحبيب، والمراد هنا الحق سبحانه وتعالی. فيقول فی البيتين الأول والثانی:

أصورة لمحتُها برق لاح لی فی عالم الکون، أم نور سماوی رأته عينی فی سماء الأبرار؟ أو بالحری تلک صورته – تعالی– انکشف لی ضوؤها فی صلاة الليل، فجعلت الليل نهارا؟

والمراد بـ"راکب الوجناء" فی البيت الثالث السالک فی طريق الخلاص القاهر نفسه. وفی البيت الرابع المراد بـ"نعمان الأراک" التجليات الإلهية. (ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۰۵) وکثيرا ما يبدأ قصائده بدءا لايتقيد فيه بذکر الرکب أو الظعائن وما شابهها، بل قد يعمد إلی تذکر حبيبه بالنسيم أو ريح الصبا.

وقد جاری ابن الفارض من سبقه من کبار شعراء العربية فی نهج القصيدة فی وزنها ورويها أحيانا. وله القصيدة الدالية جاری فيها المتنبی واستخدم کل قوافيها. فقدقال المتنبی:

أمُســاورٌ أم قَــرنُ شــمسٍ هذا أم ليــثُ غــاب يقدُم الأســتاذا

ويقول ابن الفارض:

صَدٌ حَمی ظَمَئِــی لِماک لماذا؟ وهواک قلبی صــار منه جُذاذا

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۱۶)

ويختلف موضوعا القصيدتين. فالمتنبی يمدح، وابن الفارض مستغرق فی مواجيده.و المواجيد بمعنی التواجد والوجد، المواجيد أحوال غيبية تخطر علی قلب العارف. (أنصاری، ۱۳۷۱ش: ۵۷)

ومن عرضنا لشعر ابن الفارض يتضح لنا مکانته الشعرية بين أقرانه. فهو شاعر ذوطابع خاص فی موهبته الشعرية. التزم لونا معينا، وهو الوجد الروحی، والتصوف علی طريقة "وحدة الشهود". ينظم تجاربه الصوفية فی شعر رقيق غامر بالعاطفة. فتحس بالتکامل

بين ثباته الشعرى، ومعاينه تكاملا يرقى به فى ميدان التصوف إلى شعراء الصوفية الفرس الكبار أمثال جلال الدين الرومى، وفى ميدان الشعر الوجدانى إلى مراتب العاشقين أمثال مجنون ليلى، وجميل بثينة، والعباس بن الأحنف، والشريف الرضى، وفى نصوع البيان وتحكّمه فى الصنعة درجة البحترى، والمتنبى.

وقد يصطنع مطالع شعراء الخمرة كأبى نواس وغيره، فيبدأ بذكر الخمر كما بدأوا مستغنيين بها عن ذكر الرحلة، والراحلة كقوله فى قصيدته "نظم السلوک":

سـقتنى حُمَيا الحُبّ راحَـةُ مُقلتى ... وكأسى مُحيا مَن عن الحسن جلّتِ

فأوهمتُ صَحبى أن شُـرب شرابهم ... به سـرّ سِـرّى فى انتشـائى بنظرةِ

(فرغانى، ١٣٩٨ق: ٨١ و ٨٠)

هذه القصيدة تدعى "التائية الكبرى" لانتهاء رويها بحرف التاء، وهى قصيده تقع فى ٧٦٠ بيتا من الشعر، ضمنها الشاعر تجاربه الصوفية، ووصفا لطريق الكمال الصوفى؛ وقد دعيت لذلک "نظم السلوک". (الفاخورى، ١٩٩١م، ٥١٣)

فمن قوله:

شَـربنا عَلى ذكـر الحبيـبِ مُدامَةً ... سـكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ

لَهَا البدرُ كأسٌ وهى شمسٌ يديرها ... هِـلالٌ وكَم يبـدو إذا مُزِجَت نجمُ!

(الزيات، لاتا: ٣٥٥)

ويكثر ابن الفارض الاقتباس من القرآن كريم، والأحاديث والأخبار والمأثور من أقوال العرب والشعر القديم. فمثلا لو دققنا النظر فى هذا البيت:

يا سائِق الظَّعنِ يطوى البيدَ مُعتَسِفاً ... طَى السّجلّ بذاتِ الشيح من إضَم

لوجدنا أن هذا البيت مأخوذ من الآية الشريفة:﴿وكُلَّ إنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِى عُنُقِه وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَاباً يَلْقَاهُ مَنشُوراً اقْرَأْ كَتَابَکَ كَفَى بِنَفْسِکَ الْيَوْمَ عَلَيْکَ حَسِيباً﴾ (الإسراء: ١٣- ١٤)

نذكر هنا نماذج أخرى:

تُذَكّرُنـى العَهْـدَ القديـم، لأنّها ... حديثَـةُ عهد من أهَيـلِ مودّتى

(ناصرالدين، ١٩٩٠م: ٨٣)

"العهد القديم" في البيت إشارة إلى هذه الآية الشريفة: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْت بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ (الأعراف: ۱۷۲)

وقبل ارتداد الطرفِ أحضِر مِن سَبأ   لَــه عَــرش بلقيس، بغير مشَــقّة

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۷۱)

والبيت إشارة إلى هذه الآية الشريفة:

﴿قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنْ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ﴾ (نمل: ۴۰)

لها البدرُ كأسٌ، وهي شمسٌ، يديرُها   هَلالٌ، وكــم يبــدو إذا مزجت نجم

(ناصرالدين، ۱۹۹۰م: ۱۷۹)

والنجم إشارةٌ إلى هذا الكلام من النبي(ص): «أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتُم اهتديتُم.»

(المصدر نفسه: ۱۷۹)

المعاني العرفانية والمصطلحات الصوفية في أشعار ابن الفارض

للصوفية مصطلحات يكثرون من ترديدها في أشعارهم، وقدأفرد لها ابن السراج الطوسي في اللمع بابا خاصا ذكر فيه نحوا من ۱۵۹ نوعا، ثم شرحها شرحا وافيا. ومن خصائص ابن الفارض الشعرية الإشارة إلى المعاني العرفانية في الألفاظ والمصطلحات الصوفية نذكر أهم هذه المصطلحات فيما يلي:

أ. الجمع والتفرقة: فالجمع هو اتحاد الواجد بالله على سبيل الوجد، والتفرقة تعلقه بالبشرية.(۷)

فالأول عن طريق القلب، والثاني عن طريق العقل. فمثال الجمع قول ابن الفارض:

لَهــا صَلواتــي بالمقــام(۸) أقيمها   وأشــهد فيهــا أنهــا لــي صَلّتِ

كلانــا مصــل واحدٌ ســاجدٌ إلى   حقيقتِــه بِالجَمعِ في كلِّ ســجدةِ

(المصدر نفسه: ۳۷)

ب. الفناء والبقاء:[٩] قيل الفناء، السير الى الله، والبقاء بداية السير فى الله. (يثربى، ١٣٦٨ش: ٢٩٦؛ وكاشانى، ١٣٧٢ش: ٤١٦) كقوله:

وتَلافــى إن كان فيه ائتلافى　　　بک عجل بــه- جُعِلتُ فِداكا

"الائتلاف" كناية عن الاستئناس بالتجليات وشهود مظاهر المحبوب الحقيقى. (ناصرالدين، ١٩٩٠م: ١٥٢) وقوله:

إن كان فى تلفى رضاک صبابة　　　-ولک البقاء-وجدت فيه لذاذا

"التلف" هنا الفناء فى سبيل الله و"الصبابة"كناية عن القبول بهذا الفناء. (المصدر نفسه: ١١٦)

تتعدد فى شعره ألفاظ الحب، وتختلف أسماؤه حتى زادت على الخمسين. فنذكر من الألفاظ التى دلت على الحب، المحبة، والعلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والوجد، والكلف، والتتيم، والعشق، والجوى، والوله، والدنف، والشجو، والشوق، والتباريح، والوهن، والشجن، والاكتئاب، والوصب، والحزن، والكمد، واللوعة، والفتون، والجنون، والخبل، والداء المخامر، والعزام، والهيام، والتعبد، وغيرها. (المصدر نفسه: ١١؛ وابن قيم الجوزية، لاتا: ٢٥)

الحب والهوى، وما يتعلق به من كتمان، وألم، وتحول، وشوق، وهجر، ووصل، والعذل، و... من الوجهة الصوفية هو الموضوع العام فى شعر ابن الفارض.

ج. الوجد: إن ينقطع القلب عن العلاقات الدنيوية فيشاهد، ويسمع مالم يكن يتهيأ له من قبل.[١٠] كقوله:

ياأخَا العَذلِ فى من الحُسن مثلى　　　هــام وجداً به عَدِمــتُ أخاكا
لو رأيت الذى سَبَانى فيه من　　　جمالِ- ولــن تراهُ- سَــباكا

(ناصرالدين، ١٩٩٠م، ١٥٩)

أخو العذل هو اللائم، و"هامَ" هنا يعنى سار على غير هدى، وعدم المؤاخاة كناية عن تصنيف البشر بين الجاهلين، والعارفين، و"سبانى" يعنى أسرنى بسحره. ففى البيت إشارة إلى الآية الشريفة ﴿وَأغشيناهم فهم لايبصرون﴾ فالأعمى لايرى البدر حتى ولو

كان كاملاً.ويقول في مكان آخر:

وجدت بوجدآخذى عند ذكرها بتحبيــر تــال أو بألحان صيت

(المصدر نفسه: ۵۸)

د. القبض والبسط:[١١] «القبضُ خلافُ البسط... وأصلُه في جناح الطائر... قبض الطائر جناحه، أي: جمعه...، والبسط السرور والفرح.» (ابن‌منظور، ۱۴۰۵ق: ۲۱۳ و۲۵۹) كقول الشاعر:

وفي رَحَموتِ البَسطِ،كُلّي رغبة بها انبَسَطَت آمالُ أهلِ بِسيطتى

وفي رَهَبوتِ القبضِ كُلّي رهبةٌ ففيما أجَلتُ العَينَ منى أجَلّت

(المصدر نفسه: ۷۴)

فالرحموت هي الرحمة، وانبسطت يعني انفرجت، والبسيطة هي الأرض، والرهبوت بمعنى الرهبة، وأجلت العين يعني أدرتها، وأجلت هي بمعنى أوضحت. فيقول الشاعر في هذين البيتين حول مفهوم البسط، والقبض العرفانيينِ بأن كلَّ من يعيش في الأرض له رغبة تامّة، وكاملة إلى مفهوم البسط العرفاني، ومزاياه وكلّ من يعيش في الأرضِ له خوف ومهابة كلية من مفهوم القبض، ويقول الشاعر في هذا المجال إنّي أدرت عيني في ما حولي رأيت وتيقنت بأَنَّ كلَّ الأشياء والأشخاص الذين يتواجدون حولي لهم رهبة كلية وخوف تامّ من القبضِ. وخلاصة القول أنّ كلَّ الناس لهم رغبة تامة إلى البسط بينما لهم رهبة تامة وخوف شديد من القبض.

هـ. السكر والصحو: فالسكر غيبة القلب عن مشاهدة الخلق، ومشاهدته للحق بلا تغير ظاهر على العبد:

تُهذّبُ أخلاق النّدامى فَيهتَدى بهــا لطريقِ العَزمِ من لا له عَزم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

أشار بـ"الندامى" إلى المريدين السالكين طريق الله تعالى، و"العزم" كناية عن السير في طريق الخير. (المصدر نفسه: ۱۸۲)

وفي ســكرة منها، ولو عمر ساعة ترى الدهر عبداً طائعاً، ولک الحکم

الخطاب للمريد السالک، والعبد الطائع هو العارف لأمر ربه، المؤتمر بأوامره، والمنتهی بنواهیه، و"الحكم" كناية عن تحكم المريد بأمر نفسه، وكبح جماحها عن الرغبات الفانية. (المصدر نفسه: ١٨٤)

أما الصحو فهو رجوع القلب إلى ماغاب عن عيانه لصفاء اليقين، ويختلف عن الحضور بأن هذا دائم والصحو حادث:

ففي الصحو بعد المحو لم أک غيرها   وذاتـــی بذاتـــی إذا تحلّت تجلت

(المصدر نفسه: ٤٢)

وكُلُ الذی شـــاهدتُه فِعلُ واحدٍ   بِمُفــرَدِهِ، لكن بِحُجــبِ الأكنَّةِ
إذا مَا أزال السّــترَ لــم ترَ غيرَهُ   ولم يبقَ بالأشكالِ إشكالُ ريبةِ

(المصدر نفسه: ٧٩)

و. الكشف: بيان ما يخفى على الفهم، فيكشف عنه للعارف كأنه رأی عين. فيعبر الشاعر عن كشفه قائلا:

وما برحوا أراهم معی فإن نأوا   صورة فی الذهن، قام لهم شكل

فيقول فی هذا البيت إن صورتهم لاتفارق الذهن أينما بعدوا. فإن بعدت أجسادهم فإنّ ذكرهم دائما فی البال. (المصدر نفسه: ١٦٩) وقال ابن الفارض أيضا:

فالدياجـــی لنـــا بـــک الآن غُرٌّ   حيث اهديتَ لی هُدی من سَناكا
واقتبـــاس الأنـــوار من ظاهری   غيـــر عجيـــب وباطنی مـــأواكا

فـ"الدياجی" فی البيت الأول هی كناية عن المظاهر الكونية باعتبار نظر أهل الغفلة والاحتجاب إليها. و"لنا" كناية عن معشر العارفين والأولياء الصالحين. والغر كناية عن إشراق النفوس بنوره. ثم فی البيت الثانی يقول: إن ظهرَ الضياء على ملامحی، فلاعجب فی ذلک لأن مأواک فی قلبی ولابدّ أن يفيض باطنی على ظاهری من نورک. (المصدر نفسه: ١٥٧ - ١٥٨)

ز. التجريد: وهو ما تجرد للقلب من شواهد الألوهية، إذا صفا من كدور البشرية، كما نراه فی البيت التالی:

أبعينيـــه عمَّـــى عنكم كما صَمَمٌ عـــن عذِله فى أذنى
أَوَلَم ينـــهَ النُّهى عن عذله زاوياً وجهَ قبول النصح زى

(المصدر نقسه: ۲۰۳ – ۲۰۴)

النتيجة

يعتبر ابن الفارض الملقب بـ"سلطان العاشقين" من الشعراء الذين عاشوا فى القرن السادس. له ديوان امتاز شعره ببعض الأمور التى نذكرها بصورة موجزة فيما يلى:

۱. ابن الفارض شاعر عاشق توزعت عواطفه بين عالمى المادة والروح.

۲. شعره مزيج من الفطرة والتكلف. فهو شاعر بالأصل، ولكنه حاول أن يجارى شعراء العصر فى نماذج شعرهم. فوقع فى بعض التكلف أحيانا والصناعة أحيانا أخرى، وخصوصا فى استعماله لفنون البديع من جناس وطباق وتورية. ويكفى من تكلفه قصيدته الذالية. فالمعروف أن الشعراء يبتعدون عن هذه القافية لصعوبتها وندرة ألفاظها.

۳. أكثر ابن الفارض من استعمال التصغير فى شعره، ولاتكاد تخلو قصيدة واحدة من هذا الباب.

۴. يكثر فى شعر ابن الفارض تعداد أسماء الخمرة و، وصافها، وما ذلک إلا تعبيرا عن حالات الغيبوبة والفناء فى الله.

۵. تتعدد فى شعره ألفاظ الحب وتختلف أسماؤه حتى زادت على خمسين.

تعليقات

۱. الجناس بين اللفظين هو تشابههما فى اللفظ، و"التام" منه أن يتفقا فى أنواع الحروف، وأعدادها، وهيآتها، وترتيبها؛ فإن كانا من نوع واحد کإسمين، سمى مماثلا؛ وإن كانا من نوعين مختلفين سمى مستوفيا. (التفتازانى، ۱۳۷۳ش: ۱۹۲–۱۹۱؛ والهاشمى بک، ۱۹۴۰م: ۴۱۴)

۲. والكناية اصطلاحا: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلى.

(الجارم وأمين، ١٩٦٩م: ١٢٥) أو هو كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقى الذى وضع له، مع جواز إرادة ذلک المعنى الاصلى؛ إذ لاقرينة تمنع هذه الإرادة. (الحسينى، ١٤١٣هـ: ٦٩٠)

٣. إن كان الضدان أو الأضداد لموصوفين والألفاظ حقيقية، فهو الطباق إن كان الكلام جامعا بين ضدين فذين، وإن كانت الأضداد أربعة فصاعدا كان ذلک "مقابلة". (ابن أبى الاصبع المصرى، ١٩٥٧م: ٣١)

٤. الترصيع هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها. (الهاشمى‌بک، ١٩٤٠م: ٤٢٣)

٥. ردُّ العجز على الصدر وهو فى النثر أن يجعَل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما فى أوّل الفقرة والآخر فى آخرها، وفى النظم أن يكون أحدهما فى آخر البيت والآخر فى صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر المصراع الثانى. (التفتازانى، ١٣٧٣ش: ٢٠٠-١٩٩)

٦. سمى هذا النوع من الجناس مفروقا لافتراق اللفظين فى الكتابة. (تفتازانى، ١٣٧٣ش: ١٩٢؛ وآهنى، ١٣٦٠ش: ٢٢٩)

٧. قال أبونصر السّراج: «الجمع لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الحق بلاخلقِ قبلِ ولاكون كان؛ إذ إنّ الكون والخلق مكوَّنان لاقوام لهما بنفسهما؛ لأنهما وجود بين طرفى عدم. والتفرقةُ أيضا لفظ مجمل يعبّر عن إشارة من أشار إلى الكون والخلق. وهما أصلانِ لايستغنى أحدهما عن الآخر. فمن أشار إلى تفرقة بلا جمعٍ، حجد البارئ، ومن أشار إلى جمع بلاتفرقة، فقد أنكر قدرة القادر. فإذا جمع بينهما فقد وحد.» (السراج، ١٩١٤م: ٣٣٩- ٣٤٠)

قال الجنيد:

قدتحقَّقتک فى السرِ فناجاک لسانى   فاجتمعنا لمعــانِ وافترقنــا لمعانِ

إن يكن غيبک التعظيم عن لحظ عيانى فلقد صيرک الوجد من الأحشاء دانِ. (كاشانى، ١٣٧٢ش: ١٢٨) وأيضا قال الواسطى: «إذا نظرتَ إلى نفسک فرقتَ، وإذا نظرت إلى ربک جمعت، وإذا كنت قائما بغيرک، فأنت فانِ بلاجمعِ ولا تفرقة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

۸. والمراد بـ"المقام" مقام إبراهيم عليه السلام بقرب الكعبة المشرفة. (فرغانى، ۱۳۹۸ق: ۱۹۱)

۹. وأيضا قيل الفناء روية حركات العبد، والبقاء روية عناية الله. والفناء المطلق هو ما يستولى من أمر الحق- سبحانه وتعالى- على الحق، فيغلب كون الحق على كون العبد.

۱۰. وقال الجنيد إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالسرور، وقال أبوالعباس عطا إن الوجد انقطاع الأوصاف عند سمة الذات بالحزن. (كاشانى، ۱۳۷۲ش: ۹۴)

۱۱. وقيل إن البسط هو الفرح فى حالة الكشف. (أنزابى نژاد، ۱۳۷۲ش: ۱۳۰) وهما خلان شريفان لأهل المعرفة (الصوفية). إذا قبضهم الله، حشمهم عن تناول المباحات حتى الأكل والشرب والكلام، وإذا بسطهم، ردهم إلى هذه الأشياء حتى يتأدب الخلق بهم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن أبى الاصبع المصرى. ۱۹۵۷م. *بديع القرآن.* مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.

ابن خلكان. ۱۹۴۸م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان.* تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبدالحميد. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ابن قيم الجوزية، محمد بن أبى بكر. لاتا. *روضة المحبين ونزهة المشتاقين.* بيروت: الموسسة الجامعية للدراسات والنشر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ۱۴۰۵ق. *لسان العرب.* قم: نشر أدب الحوزة (أوفست).

انصارى، قاسم. ۱۳۷۱ش. *مبانى عرفان وتصوف.* تهران: لانا.

البستانى، فؤاد أفرام. لاتا. *المجانى الحديثة.* ط۳. بيروت: دارالمشرق.

التفتازانى، سعدالدين. ۱۳۷۳ش. *مختصر المعانى.* قم: دارالحكمة.

الحسينى، سيدجعفر. ۱۴۱۳ق. *أساليب البيان فى القرآن،* ط۱. طهران: مؤسسة الطباعة والنشر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى.

الجارم، على وأمين، مصطفى. ۱۹۶۹م. *البلاغة الواضحة.* ط۲۱. مصر: دارالمعارف.

الزيات، أحمدحسن. لاتا. *تاريخ الأدب العربى.* ط۲۴. لانا.

زيدان، جرجی. ۱۹۹۶م. *تاریخ آداب اللغة العربية*. ط ۱. بیروت: دارالفکر.

الفاخوری، حنا. ۱۹۹۱م. *الموجز فی الأدب العربی وتاریخه*. ط ۲. بیروت: دارالجیل.

الفاخوری، حنا. ۱۳۶۳ش. *تاریخ ادبیات زبان عربی*. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات توس.

فرغانی، سعید الدين سعيد. ۱۳۹۸ق. *مشارق الدراری (شرح تائیه ابن فارض)*. مشهد: نشر دانشگاه فردوسی.

کاشانی، عزالدین محمود. ۱۳۷۲ش. *مصباح الهدایة ومفتاح الکفایة*. تصحیح جلال الدین همائی. تهران: نشرهما.

النابلسی، عبدالغنی. لاتا. *دیوان عمربن الفارض*. بیروت: دار إحياء التراث.

ناصرالدين، مهدی محمد. ۱۹۹۰م. *شرح ديوان ابن الفارض*. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ۱۳۹۰ش / أيلول ۲۰۱۱م

دراسة الترجمات التفسيرية الفارسية للقرآن الكريم ونقدها

علی حاجی خانی*

الملخص

إنّ الترجمة التفسيرية هی الترجمة التی لاتهتمّ بالنصّ الأصلی اهتمام الترجمة الحرفية الشديد به، الأمر الذی يؤدّی إلی وصف النصّ المترجم بشكل ناقص لايحقق المطابقة المطلوبة معه. يتعرض هذا المقال لدراسة الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم ونقدها حيث يتناول هذه الترجمات فی بعض الآيات القرآنية المنتخبة علی أساس المحاور التالية: ۱. مطابقة الترجمة مع النصّ القرآنی. ۲. الحذف والتقدير فی الترجمة. ۳. ترجمة أدوات التؤكيد. ۴. مسألة توحيد الترجمة.

الكلمات الدليلية: القرآن الكريم. الترجمات التفسيرية. مطابقة الترجمة. الإضافات التفسيرية.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری

Hajikhan1347@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۷/۱۴هـ. ش

تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۲۷هـ. ش

المقدمة

تختلف الترجمات الفارسية للقرآن الكريم باختلاف المنهج الذى يعتمده المترجم، فمن نافلة القول أنّ معظم الترجمات الفارسية للقرآن الكريم قديما وحديثا تعوّل على النصّ القرآنى بحيث يهتمّ أصحاب هذه الترجمات بالنصّ وترتيب الكلمات والعبارات كما هى فى اللغة المترجم منها. ولكن ليس هذا المنهج هو المنهج الوحيد للترجمات الفارسية للقرآن الكريم بل هناک نجد بعض الترجمات الفارسية للمصحف الشريف التى تعتمد على منهج آخر وهو منهج الترجمات التفسيرية. يحاول المترجم فى هذا المنهج لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة، فيتصرف بها كما يشاء أو يقتضيه الحال؛ فلا يهتمّ المترجم فى هذا المنهج بالنصّ والعبارات فى اللغة المترجم منها بل ربما أخذ الفكرة من لغة الأصل ليطرحها بأسلوبه فى اللغة المترجم إليها، فيهتمّ أصحاب هذا المنهج بالفكرة دون مراعاة اللغة المترجم منها من حيث ترتيب المفردات والجمل، فيتجاوز المترجم فى هذا المنهج القيود والحدود التى تؤخذ فى الترجمة الحرفية والوفية إذ يسعى لنقل الفكرة دون ملاحظة الألفاظ، فيتصرف بالنصّ كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

فيما يلى ترد أسماء الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم باللغة الفارسية – أى الترجمات الحرّة والمعنوية – وهى: ترجمة الأساتذة: مهدى الهى قمشه اى، على رضايى اصفهانى، ميرزا خسروانى، سيد على نقى فيض الإسلام، عبد المجيد صادق نوبرى، محمود ياسرى، على مشكينى، محمد صفوى، وطاهره صفار زاده.

دراسة الترجمات التفسيرية

يمكن دراسة خصائص هذه الترجمات فى المحاور التالية:

١. عدم المطابقة مع النص القرآنى.
٢. الحذف والتقدير فى الترجمة.
٣. ترجمة أدوات التؤكيد.
۴. توحيد الترجمة.

۱. عدم المطابقة مع النصّ القرآنی:

إنّ الترجمات التفسيرية لاتمتلک درجة عالية من المطابقة مع النصّ القرآنی إذ أنّها تعوّل علی فهم المترجم للآيات، فإنّ المترجم فی هذا المنهج لايتقيد الا بالمعنی المتضمن فی النصّ فکأنه يقرأ النصّ الأصلی ثم ينقله بأسلوبه الخاصّ دون أن يأخذ بعين الاعتبار الالتزام بالنصّ القرآنی. فيقول نيومارک فی هذا السياق: «تعيد الترجمة الحرّة إنتاج المحتوی دون الأسلوب، أو المضمون دون الشکل للأصل، وتکون عادة إعادة صياغة أطول من الأصل، ما يسمّی (ترجمة ضِملُغوية/ضمن اللغة)، وهی غالبا إسهاب طنان ورنان، وليست ترجمة علی الإطلاق.» (نيومارک، ۲۰۰۶م: ۶۸)

ولکی يتبين لنا بوضوح هذه الخصيصة لدی أصحاب الترجمات التفسيرية ومدی التزامهم بالنصّ القرآنی نقارن ترجمتهم مع بعض الترجمات غير التفسيرية: ﴿والتِّينِ والزَّيتُونِ﴾ (التين: ۱)

من الترجمات المطابقة للنص:

سوگند به انجير وزيتون. (حلبی، ۱۳۸۰ش) سوگند به انجير وزيتون! (رضايی اصفهانی، ۱۳۸۳ش) سوگند به انجير وزيتون (آيتی، ۱۳۷۴ش) سوگند به انجير وزيتون. (انصاريان، ۱۳۸۳ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

سوگند به آن کوه انجير وزيتون (سرزمين دمشق وبيت المقدس) آن جا که خاستگاه پيامبرانی بسيار بود (صفوی، ۱۳۸۵ش) سوگند به انجير ودرخت آن وزيتون ودرخت آن وبه دوکوه تين وزيتون در دمشق وبيت المقدس (مشکينی، ۱۳۸۱ش) سوگند بانجير (که ميوه بی‌هسته وبسيار سودمند است) وسوگند بزيتون (که هم ميوه است وهم نان خورش، واز آن روغنی بدست ميآيد که آن را با طعام وخوراک ميخورند. (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش)

﴿وطُورِ سِينِينَ﴾ (التين: ۲)

من الترجمات المطابقة للنصّ:

وسوگند به کوه سینا. (مجتبوی،۱۳۷۱ش) وسوگند به طور سینین (مکارم الشیرازی، ۱۳۷۳ش) وطور سینا. (فولادوند، ۱۳۸۴ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

وسوگند به کوه سینا، آن جا که خدا با موسی سخن گفت. (صفوی، ۱۳۸۵ش) وسوگند به کوه سینا (کوهی که خدا با موسی در آن سخن گفت وتورات را بر قلب اودر یک قیام ممتد سه روزه از راه گوشش فروفرستاد). (مشکینی، ۱۳۸۱ش) وسوگند بطور وکوه سینین (که نام موضعی است، وحضرت موسی «علی نبینا وآله وعلیه السّلام» در آن کوه برسالت وپیغمبری مبعوث وبرانگیخته شد.) (فیض الاسلام، ۱۳۷۸ش) وقسم به طور سینا که مقام مناجات موسی بن عمران است. (یاسری، ۱۴۱۵ق)

﴿و هَذا الْبَلَدِ الأَمِينِ﴾ (التين: ۳)

الترجمات المطابقة للنص:

واین شهر امن [وامان]، (فولادوند، ۱۳۸۴ش) سوگند به این شهر ایمن، (آیتی، ۱۳۷۴ش) وبه این شهر امن. (أنصاریان، ۱۳۸۳ش)

الترجمات التفسيرية:

وسوگند باین شهر (مکّه معظّمه) که جای امن وآسودگی است (وخاتم الانبیاء صلّی اللهّ علیه وآله در آنجا برسالت مبعوث گردید.) (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) وقسم به همین شهر مکه که مردم در اینجا باید از هر جهت در امان بوده به همدیگر اذیت وآزار نرسانند. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) وسوگند باین شهر امن (که در جاهلیّت واسلام هر ترسانی در آن در امان بوده است وامین یعنی مؤمن که هر کس داخل آن شود در امان است.) (خسروی، ۱۳۹۰ش) وسوگند به این شهر امن وامنیّت بخش مکّه. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْانسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ (التين: ۴)

من الترجمات الوفية لهذه الآية:

كه بيگمان ما انسان را در بهترين صورتى آفريديم. (رهنما، ۱۳۴۶ش) همانا ما آدمى را به نيكوترين صورت بيافريديم. (بروجردى، ۱۳۶۶ش) كه به راستى ما انسان را به نيكوترين ساختار آفريديم. (بهرام پور، ۱۳۸۳ش)

من الترجمات التفسيرية:

هر آينه آفريديم ما انسان را در بهترين تركيبى كه در ميان جانداران با استقامت قامت، وتناسب صورت است. (ياسرى، ۱۴۱۵ق) حقيقتا به قدرت كامله خودمان انسان را به قد وقامت خوب وحسن صورت آفريديم به علم وكمال وعقل وفراست وفهم وشعور او را از ساير حيوانات تميز داديم هيچ حيوانى به شكل انسان ويا صورتى بهتر از انسان خلق نكرديم بايد انسان به اين نعمت‌ها شاكر شده با تحصيل صفات نيكوعلم وكمال باطن خود را آراسته كرده حقيقتا انسان باشد. (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق)

كه به يقين ما انسان را در بهترين اعتدال واستقامت (در جسم وروان) آفريديم. (قامت مستقيم، اعضاء متناسب، بشره ظاهر، مغز متفكر، روح قابل فضايل داديم). (مشكينى) كه ما انسان را در نيكوترين قوام آفريديم تا بتواند در نزد خدايش به نيكبختى جاودانه دست يابد. (صفوى، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الفريق الأول من المترجمين يمتنعون عن تفسير الآيات إذ يسعون لعدم إدخال التفسير العلمى أو الفلسفى أو الكلامى فى ترجمتهم، فمن هنا تقترب ترجمتهم من النصّ القرآنى. أما الفريق الثانى – أصحاب الترجمات التفسيرية – فإنهم يستفيدون كثيرا من التفسير فى ترجمتهم، الأمر الذى يقودنا إلى اعتبار هذه الترجمات ترجمات تفسيرية، فليست ترجمة أصحاب هذا المنهج ترجمة مطابقة للقرآن الكريم إذ أنّ الإضافات التفسيرية والإيضاحات تتخلل ترجمتهم للآيات الشريفة بحيث قد تتحول

الترجمة عندهم إلى عنديات المترجم؛ ولإثبات هذه الخصيصة في ترجمة أصحاب هذا المنهج فقد ميزنا الإضافات التفسيرية والإيضاحات بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسفَلَ سَافِلِينَ﴾ (التين: ۵)

من الترجمات المطابقة للنصّ:

سپس او را به پايين‌ترين مرحله بازگردانديم (مكارم الشيرازي، ۱۳۷۳ش) آنگاه وى را پست ترين پست شدگان كرديم (پاينده، لاتا) آن گاه اورا به پايين‌ترين مرحله برگردانديم. (پور جوادى، ۱۴۱۴ق)

ومن الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

وبازگردانيم ما او را در زيرترين زيرينهاى طبقات دوزخ با زشت‌ترين قيافه وهيئت. (ياسرى، ۱۴۱۵ق)

سپس [چون كفر وناسپاسى وفساد پيشه كرد] او را به پست‌ترين طبقات جهنّم انداختيم. (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) سپس اورا چون از مسير فطرت خارج شد، به جايگاهى پست كه از جايگاه همه فرومايگان اهل عذاب پست تر بود بازگردانديم. (صفوى، ۱۳۸۵ش) سپس (به كيفر كفر وگناهش) به اسفل سافلين (جهنم وپست‌ترين رتبه امكان) برگردانيديم. (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵ش) سپس او را به پايين‌ترين مرتبه فروتران بازگردانديم (از نظر مادى به حالت ضعف جسمى وفكرى، واز نظر معنوى پس از اتمام حجت به حالت جهل وشقاوت رسانديم.) (مشكينى، ۱۳۸۱ش)

﴿إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُواْ وعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيرُ مَمنُونٍ﴾ (التين: ۶)

من الترجمات المطابقة مع النص:

مگر آنهايى راكه ايمان آورده وكارهاى شايسته كرده كه براى آنان پاداشى بى‌منّت است. (أرفع، ۱۳۸۱ش) اگر آنان كه ايمان آورده‌اند وكارهاى شايسته كرده‌اند كه پاداشى بى‌پايان دارند. (آيتى، ۱۳۷۴ش) مگر كسانى كه ايمان آورده واعمال صالح انجام داده‌اند

که برای آنها پاداشی تمام نشدنی است! (مکارم الشيرازی، ۱۳۷۳ش)

ومن الترجمات التفسيرية:

مگر آن کسانی که ایمان آوردند ودر دنیا کارهای شایسته کردند، برای ایشان مزدی است پیوسته وناگسسته که بهشت جاوید است در آن خواهد بود (یاسری، ۱۴۱۵ق) مگر کسانیکه ایمان آوردند (وتصدیق بوحدانیت خدا نمودند) وکارهای شایسته کردند (یعنی اعمال صالحه را با خلوص در عبادت کرده وخالصا لوجه الله هر عملی را نمودند) برای این چنین کسان مزدی بی‌منّت یا مزدی قطع نشدنی وابدی است (خسروی، ۱۳۹۰ش) مگر آنان که به خدا ایمان آورده ونیکوکار شدند که به آنها پاداش دائمی عطا کردیم (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) مگر آن اشخاصی (از نوع بشر) که ایمان آورده وموحد گشته اعمال نیکو انجام داده تحصیل علم وکمال ومعرفت نموده ودارای اوصاف حسنه باشند، آنها حقیقتا انسان محسوب گشته به قرب جوار ما داخل می‌شوند ما هم اینها را از اشخاص مقرب به خودمان محسوب می‌کنیم ولذا برای آنها اجر وثواب غیر منقطع حاضر ومهیا شده است. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق)

﴿فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ﴾ (التين: ۷)

من الترجمات التی محورها النص:

پس چیست که ترا بتکذیب جزا وا میدارد؟ (پاینده، لاتا) پس چه چیز، تورا بعد [از این] به تکذیب جزا وامی‌دارد؟ (فولادوند، ۱۳۸۴)

من الترجمات التفسيرية لهذه الآية:

پس چه چیز تورا وادار نماید ای انسان! بر تکذیب روز قیامت وانکار حشر وعودت، بعد از ظهور دلایل واضحه بر روز جزا؟ (یاسری، ۱۴۱۵ق) (ای انسان) بعد از این (حجّتها ودلایل) چه چیز ترا واداشته است که جزاء وحساب را تکذیب بکنی

ودرست نپنداری– وچه باعث شده که تودر صورت خود وجوانی خود وپیری خویشتن تفکر کنی وعبرت بگیری وبگوئی آنکس که این کارها را کرده است قادر است که مرا دوباره برانگیزد وحساب مرا بکشد ومرا بعملم مجازات کند. (خسروی، ۱۳۹۰ش) (یا محمد) بعد از ذکر چنین دلایل وبراهین به مردم برای ثبوت حقانیت توکیست که تو را تکذیب کرده وقول تو را قبول نکند؟ باید هر شخص عاقل قبول کند با این همه منکرینی هستند لیکن به چنین مردم اعتنا منما. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) ای انسان! چه چیز تورا با وجود این آگاهی وهشدار، به تکذیب روز قیامت وامیدارد؟ (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) اینک ای انسان، پس از دانستن این حقیقت چه چیز تورا وا می دارد که روز جزا را دروغ شمری؟ (صفوی، ۱۳۸۵ش)

﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحاكِمِينَ﴾ (التين: ۸)

من الترجمات المطابقة للنص:

آیا خدا بهترین داوران نیست؟ (أنصاریان، ۱۳۸۳ش) آیا خدا داورترین داوران نیست؟ (حلبی، ۱۳۸۰ش)

من الترجمات التفسيرية:

آیا خداوند محکم کارترین محکم کاران نیست؟ یعنی باید معترف شد به این که اودر صنایع وکارهای خویش استوار است وخلل واضطرابی در هیچ عمل اونیست پس چگونه این خلایق را مهمل رها می‌کند ومجازات نمیکند؟ (خسروی، ۱۳۹۰ش) (یا محمد) آیا خداوند تعالی از تمام حکم کنندگان بیشتر به حق وعدالت حکم کننده نیست؟ البته چنین است بنا بر این بین تووتکذیب کنندگان به حق وعدالت حکم کرده آنها را ذلیل خواهد کرد منتظر آن روز باش. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) مگر خداوند در داوری اش از همه داوران برتر نیست؟ پس چگونه می پنداری که روز جزایی مقرر نکرده است تا هر کس به سزای کردار خویش رسد. (صفوی، ۱۳۸۵ش) آیا خدا

مقتدرترين وعادل ترين عالم نيست؟ (البته هست). (الهى قمشه اى، ١٣٧٥ش)

مما يلفت النظر إليه فى الترجمات الآنفة الذكر أنّ ترجمة الفريق الأول – پاينده، مكارم، آيتى و... – هى من ترجمات الجملة بالجملة، أى الترجمات التى تتركز على النصّ فإنها متوافقة ومتطابقة مع النصّ القرآنى من حيث ترتيب الآيات وكذلك ترجمة المفردات والمصطلحات. ولذلك قد بلغت ترجمتهم أعلى مراتب القرب من النصّ القرآنى، أما فيما يخصّ بالفريق الثانى فإنّ طريقة ترجمتهم للقرآن الكريم هى الطريقة المعنوية للنقل من لغة إلى لغة أخرى وهى أنّ المترجم يقرأ الآية كلها قبل أن يبدأ الترجمة، حتى يستطيع أن يعرف قصد المؤلف (مراد الشارع) ونوع ألفاظه وصورة تراكيبه. فإذا قام المترجم ليبدأ عمله، قرأ كل آية بصورة كاملة، ثم أدارها فى ذهنه حتى يوقن أنه قد فهم معناها ومرماها. بعدئذ يختار لها الألفاظ التى تعبّر عن مراد الله لا عن تراكيب النصّ فقط، فلا يهتمّ أصحاب هذا المنهج بالنصّ القرآنى كثيرا، بل إنهم يسعون لإيصال الفكرة دون الاهتمام بالعبارة. فيستنتج مما تقدّم أنّ هذه الترجمات هى من الترجمات التى لا تمتلك درجة عالية من المطابقة مع النصّ الأصلى إذ أنّ المترجم فى هذا المنهج يسعى لنقل معنى النصّ الأصلى عامة ولايهمّه نقل البناء اللغوى للأصل، أو نسيجه اللغوى، أو شكله.

٢. الحذف والتقدير فى الترجمة:

إنّ الحذف أمر شائع فى اللغة العربية عامة وفى الآيات القرآنية خاصة، فلغة القرآن الكريم هى لغة الإيجاز. ويكون الحذف فى القرآن الكريم فى جواب القسم، وجواب لو، ولولا، ولما، وأما، وإذا و...، والمبتدأ والخبر، والمضاف والمضاف إليه، والمفعول به و... إلخ. يكون الحذف إمّا للاختصار وإمّا للتجنب عن عبث و... إلخ وذلك إذا دلّت عليه قرينة بحيث يصبح المحذوف كالمتعين الذى تتوق إليه النفس أول وهلة، كما نجد ذلك فى قوله تعالى: ﴿فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وقَالَتْ عجُوزٌ عَقِيم﴾ (الذاريات: ٢٩) أى أنا عجوز عقيم، إذ دلّت قرينة واضحة على حذف المسندإليه. ويورث هذا الحذف الكلام قوّة

وشدّة أسر.

يسعى أصحاب الترجمات التفسيرية لترجمة المحذوفات فی الآيات القرآنية وذلک لأنّ المترجم فی هذه الطريقة من الترجمة لا يتقيد الا بالمعنی المتضمن فی النصّ. ولإثبات ذلک نذکر الأمثلة التالية:

﴿أَفَمَن زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَءَاهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَن يَشَاءُ ويَهدِی مَن يَشَاءُ﴾ (فاطر: ٨)

پس آيا آنکس که عمل زشت اودر نظرش موجّه وپسنديده جلوه داده شده همانند کسی است که از توجيه فريب آميز شيطان می‌گريزد وبه راه راست قدم می‌گذارد وبر آن اساس رفتارش سنجيده می شود؟ خداوند هر کس را لايق نداند از نعمت هدايت خود محروم می‌فرمايد وهر کس را لايق بداند به راه راست هدايت می‌فرمايد... (صفار زاده، ١٣٨٠ش)

آيا کسی که زينت داده شده از برای او بدی کردارش، وهوای نفس کار بد را در نظرش جلوه داد که آن کار بد را خوب ديد مثل کسی است که چنين نباشد ومطيع هوای نفس خود نشود؟!... (ياسری، ١٤١٥ق) (يا محمد) آن کسی که برای او (نفس اماره‌اش) عمل قبيحش را زينت داده آن را عمل نيکو ديده ترک نکند آيا اين شخص مانند آن کسی است که تابع خواهش نفس نشده، عمل قبيح در نظر او مزين نگشته بد را بد، خوب را خوب ببيند، آيا اين دو با هم برابر می‌شوند؟ (صادق نوبری، ١٣٩٦ق) آيا آن کس که کردار زشتش به چشم زيبا جلوه داده شده و(از خود پسندی) آن را نيکوبيند (مانند مرد حقيقت بين ونيکوکردار است)؟... (الهی قمشه ای، ١٣٧٥ش) پس آيا آن کسی که عمل ناپسندش برای او آراسته شده وآن را زيبا می بيند همچون کسی است که کردار ناپسند را بد می داند؟!... (صفوی، ١٣٨٥ش) آيا کسی که کردار زشت ورفتار ناپسندش برای او آرايش يافته وآنرا خوب وپسنديده می‌پندارد (مانند کسی است که دانای بحسن وقبح اعمال است وکردار زشت در نظر او ناپسند است؟) حقا که خداوند هر کس را که... (خسروی، ١٣٩٠ش) پس آيا کسی که عمل‌های زشتش برای

او آراسته شده وآنها را زيبا ديده (مانند مؤمن حقيقت بين است؟ هرگز چنين نيست)... (مشكينى، ١٣٨١ش)

يبدو أنّ كلمة (من) كما قاله صاحب الجدول فى إعراب القرآن «اسم موصول فى محلّ رفع مبتدأ، والخبر محذوف تقديره كمن هداه الله» (صافى، ١٤١٨ق، ج٢٢: ٢٥٣) فيلاحظ أنّ المترجمين قدّروا الخبر المحذوف حسب ذوقهم وفهمهم للآية.

﴿كلاَّ لَوتَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِين﴾ (التكاثر: ٥)

اگر مى‌توانستيد با يقين كامل آخرت را ادراک كنيد [از سرگرميها وافتخارات باطل دست مى كشيديد]. (صفار زاده، ١٣٨٠ش) حقّا كه شما بعلم يقين ميدانستيد (كه مطلب چيست وآخر وعاقبت تكاثر كدام است؟) علم شما شما را از تفاخر وتباهى بعزّت وكثرت باز ميداشت. (خسروى، ١٣٩٠ش) نه چنين است، حقا اگر به طور يقين مى دانستيد (چه حادثه بزرگى در پيش داريد هرگز به بازى دنيا از عالم آخرت غافل نمى‌شديد). (الهى قمشه اى، ١٣٧٥ش) البته فخر ومباهات را ترک كنيد اگر شما به علم يقين به عاقبت امرتان دانا مى‌شديد هر آينه شما را فخر ومباهات به تكثير مال از ياد خدا مشغول نمى‌كرد، امور نيک از شما صادر مى‌شد ليكن ضلالت وجهالت شما را از عالم انسانيت خارج نموده است. (صادق نوبرى، ١٣٩٦ق) ... اگر (آنچه را در پيش داريد) بدانيد دانستن از روى يقين وباور (كه شکّ ودودلى در آن راه نداشته) هر آينه آن دانستن شما را از غير آن (كه تكاثر وتفاخر ببسيارى دارايى وكسان است) باز ميدارد. (ناگفته نماند: جواب شرط كه لشغلكم ذلک عن غيره است، چنان كه ترجمه شد حذف گشته، وآيه لترونّ الجحيم جواب شرط نيست، زيرا ديدن دوزخ حتما روى خواهد آورد و مشروط بشرطى نميباشد.) (فيض الإسلام، ١٣٧٨ش) اگر بدانيد دانستن يقينى، (ياسرى، ١٤١٥ق) هرگز چنين نكنيد، كه اگر به علم يقينى دست يابيد (صفوى، ١٣٨٥ش) چنين نيست اگر (حقيقت امر را) به علم اليقين (علم غير قابل تشكيک) مى‌دانستيد، (مشكينى، ١٣٨١ش)

من الجديرذكره فى الآية الآنفة الذكر أنّ «قوله: ﴿لَوتَعلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾ جواب لو

محذوف والتقدير لو تعلمون الأمر علم اليقين لشغلكم ما تعلمون عن التباهی والتفاخر بالكثرة.» (الطباطبائی، ۱۴۱۷ق، ج ۲۰: ۳۵۲) فيلاحظ أنّ الأساتذة صفارزاده، وخسروی، والهی، ونوبری، وفيض الإسلام التفتوا إلی هذا الأمر بحيث ذكروا جواب لو المحذوف فی ترجمتهم بأشكال مختلفة ميزناها بالأحرف المطبعية الغامقة؛ وذلک فی حين أنّ السادة ياسری وصفوی ومشكينی لم يذكروا هذا المحذوف فی ترجماتهم فذلک يبين أنهم لايهتمون كثيرا بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمیٌ فَهُمْ لَا یَرْجِعُونَ﴾ (البقرة: ۱۸)

الترجمة الحرفية للآية المذكورة:

كرانند گنگانند كورانند پس باز نمی‌گردند (معزی، ۱۳۷۲ش) و...

الترجمة التفسيرية للآية السابقة:

اینان كه ایمان نمی‌آورند گویا كر وگنگ وكورند، كه گفتار حق نشنوند وسخن حق نگویند، ودر آثار وآیات خدا ننگرند پس ایشان بر نمی‌گردند از عادات ذمیمه خود (یاسری، ۱۴۱۵ق) آنها كر وگنگ وكورند و(از ضلالت خود) بر نمی گردند. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) آن منافقین از شنیدن حق كر واز حرف حق زدن لال واز دیدن حق كور هستند. آن منافقین از نفاق وضلالت به سوی حق وهدایت باز نمی گردند. (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) آنان كر ولال وكورند؛ نه توان شنیدن حق را دارند ونه بر باز گفتن آن توانا هستند ونه می توانند نشانه های حق را بنگرند؛ از این رواز گمراهی خود باز نخواهند گشت. (صفوی، ۱۳۸۵ش)

الجدير ذكره عن الآية السابقة الذكر أنّ (صمّ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هم)، فانتبه إليه الأساتذة ياسری و... بحيث أشاروا إلی المبتدأ المحذوف بأشكال مختلفة حددناها بالأحرف المطبعية الغامقة. فالمترجم فی هذا النوع من الترجمة خلافا للترجمة الحرفية يذكر المحذوفات فی ترجمته إذ أنّه يسعی لنقل الفكرة دون الالتزام بالنصّ بينما إنّ المترجم فی الترجمة الحرفية –كما ورد فی الترجمات الآنفة الذكر – لايذكر

المحذوفات فی ترجمته وذلک لأنّ المترجم فی هذا المنهج لا ینقل إلا البناء اللغوی للأصل.

﴿قلْ مَن كَانَ عَدُوًّا لجبرْيلَ فإنّهُ نزّلهُ عَلَی قلبکَ بإذنِ اللهِ مُصَدّقا لمَا بَينَ يَدَيْهِ وهُدًی وبُشرَی لِلمُؤمِنِينَ﴾ (البقرة: ٩٧)

[ای پیامبر!] بگو: «کسی که دشمن جبرئیل باشد باید بداند که [دشمن خداوند است زیرا] جبرئیل به فرمان خداوند قرآن را بر قلب تو نازل کرده است وقرآن مجید مؤیّد کتابهای آسمانی پیشین وهدایت وبشارتی برای مؤمنان است.» (صفار زاده، ١٣٨٠ش) ... بگو هر کس دشمن جبریل باشد (دشمن من است) زیرا جبرئیل... (خسروی، ١٣٩٠ش) ... بگو: هر که دشمن جبرئیل باشد پس (دشمن خدا است، زیرا) او بفرمان خدا قرآن را بر دل تو... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) بگو ای پیغمبر هر کس با جبرئیل دشمن است با خدا دشمن است زیرا او به فرمان خدا قرآن را به قلب تو... (الهی قمشه ای، ١٣٧٥ش)

بگو، هر کس به جبرئیل دشمن شود از این بابت که به توکتابی نازل کرده است، این دشمنی امر خلاف وقبیحی است، زیرا جبرئیل... (صادق نوبری، ١٣٩۶ق) (در پاسخ یهودانی که می‌گویند ما با جبرئیل دشمنیم واز این رو تو را نیز نمی‌پذیریم) بگو: هر کس دشمن جبرئیل باشد (اودر واقع دشمن خداست، زیرا)... (مشکینی، ١٣٨١ش) ای پیامبر، به آنان بگو: هر کس دشمن جبرئیل است، نباید ازکتاب الهی رویگردان شود؛ چرا که جبرئیل به اذن خدا این کتاب را بر قلب تو... (صفوی، ١٣٨۵ش) ای پیغمبر! هر کس از یهود، دشمن جبرائیل است که چرا قرآن بر تو آورد؟ بگو به او که: جبرئیل آورد قرآن را بر دل تو... (یاسری، ١۴١۵ق)

مما یثیر الانتباه عن الآیة الآنفة الذکر أنّ «جملة: (کان عدوّا...) فی محلّ رفع خبر المبتدأ (من) وجواب الشرط محذوف تقدیره فلا وجه لعداوته، أو فلیمت غیظا... إلخ.» (صافی، ١۴١٨ق، ج١: ٢٠٩) فالتفت إلیه المترجمون فی الترجمة التفسیریة إذ أشاروا إلی جواب الشرط المقدّر فی ترجمتهم ومردّ ذلک أنهم یسعون لإیصال الفکرة دون الالتزام الکامل بعدد مفردات النصّ الأصلی بحیث یوردون عادة کثیرا من الإیضاحات التی

تكمن فى روح النصّ ولا فى النسيج اللغوى منه. والجدير ذكره أنّ الأستاذ ياسرى لم يذكر المحذوف فى ترجمته بحيث يدلّ ذلک على عدم التزامه الكامل بذكر المحذوف أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۳. ترجمة أدوات التوكيد:

أمّا فيما يتعلق بترجمة أدوات التؤكيد فلايهتمّ المترجم فى هذا المنهج بترجمتها كثيرا فجُلّ ما يهمّه هو أن ينقل المعنى ولذلک تارة يترجم أدوات التؤكيد وتارة لايترجمها.

فيما يلى دراسة تطبيقية عن ترجمة بعض أدوات التؤكيد فى الترجمات التفسيرية للقرآن الكريم:

ترجمة «إنّ»:

﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيلَةِ الْقَدْرِ﴾ (القدر: ۱)

بدرستيكه ما نازل كرديم قرآن را در شب قدر... (خسروى، ۱۳۹۰ش) به يقين ما اين (قرآن) را در شب قدر فرو فرستاديم... (مشكينى، ۱۳۸۱ش) محقّقا ما قرآن را... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) (يا محمد) در حقيقت ما ابتداى اين قرآن را... (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) البته ما فرستاديم قرآن را... (ياسرى، ۱۴۱۵ق) همانا ما قرآن مجيد را... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما اين قرآن عظيم الشأن را در شب قدر نازل كرديم. (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵ش) ما قرآن را در شب قدر كه امور جهان هستى در آن مقدر مى گردد بر توفروفرستاديم. (صفوى، ۱۳۸۵ش)

يلاحظ أنّ الآيات السابقة الذكر قد ابتدأت بأداة التؤكيد (إنّ)، فأدركه أكثر أصحاب الترجمات التفسيرية جيدا إذ ترجموا هذا التأكيد إلى اللغة الفارسية بألفاظ مختلفة مثل: (به يقين، بدرستى كه و...)، وذلک فى حين أنّ الأستاذين الهى وصفوى، لم يترجما هذا التؤكيد مما يدلّ على عدم التزامهما الكامل بترجمة هذا التوكيد.

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَا التَّوْراةَ فيها هُدىً ونُورٌ...﴾ (المائدة: ۴۴)

به يقين ما تورات را فرو فرستاديم كه در آن هدايت ونور بود... (مشكينى، ۱۳۸۱ش)

ما تورات را فرستادیم که در آن هدی... (خسروی، ۱۳۹۰ش) ما تورات را نازل کرده‌ایم که در آن هدایت ونور است.... (صادق نوبری، ۱۳۹۶ق) ما فرستادیم تورات را که... (یاسری، ۱۴۱۵ق) ما تورات را که در آن هدایت وروشنایی (دلها) است فرستادیم... (الهی قشمه ای، ۱۳۷۵ش) پس از آن در شأن وبزرگی تورات می فرماید: ما تورات را (بر بنی اسرائیل) فرستادیم... (فیض الإسلام، ۱۳۷۸ش) ما تورات را که در آن هدایت ونور بود، [بر موسی] نازل فرمودیم... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) ما تورات را که در آن رهنمود ونوری است فروفرستادیم... (صفوی، ۱۳۸۵ش)

مما يلفت النظر أنّ الآية الآنفة الذكر قد ابتدأت بأداة التؤكيد (إنّ)، الأمر الذی يتطلب من المترجمين، نقل هذه الأداة إلى اللغة الفارسية، ولكن مع ذلک يلاحظ أنّ الأستاذ مشكينی هو الوحيد الذی أبدی هذا التأكيد فی ترجمته إذ ترجمه بـ (به يقين) ولكن سائر الأساتذة وهم: خسروی، ونوبری، و... لم يقوموا بترجمته؛ ولهذا يمكن القول بأنّ أصحاب الترجمات التفسيرية ليسوا ملتزمين بترجمة أدوات التؤكيد دائما، فتارة يترجمونها وتارة أخری يهملونها فی الترجمة.

ترجمة «إنّما»:

﴿إِنَّمَا التَّوْبَةُ عَلَى اللَّهِ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ بِجَهالَةٍ ثُمَّ يَتُوبُونَ مِنْ قَرِيبٍ فَأُولئِکَ يَتُوبُ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وكانَ اللَّهُ عَليماً حَكيماً﴾ (النساء: ١٧)

در حقيقت، (پذيرش) توبه كه (طبق وعده الهی) بر عهده خداوند است، برای كسانی است كه كار زشت را از روی نادانی انجام می دهند، سپس به زودی (پیش از معاینه مرگ) توبه می‌کنند، آنهایند كه خداوند توبه‌شان را می‌پذيرد، وخدا همواره دانا وحكيم است. (مشكينی، ۱۳۸۱ش) محققا خدا توبه آنهایی را می پذيرد كه عمل ناشايسته را از روی نادانی مرتکب شوند و... (الهی قمشه ای، ۱۳۷۵ش) جز اين نيست كه پذيرفتن توبه وبازگشت، بر خدا است برای كسانی كه... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش) همانا بر خداست كه توبه كسانی را كه از راه جهالت عمل بدی بجا میآورند... (خسروی، ۱۳۹۰ش) جز اين نيست كه پذيرفتن خدا توبه را برای كسانی است كه... (ياسری، ۱۴۱۵ق) در حقيقت قبول

توبه به خداوند تعالى لازم مى‌باشد، از اشخاصى كه... (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) پذيرش توبه از جانب خداوند براى افرادى است كه... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش) پذيرش توبه از سوى خدا براى كسانى است كه... (صفوى، ۱۳۸۵ش)

مما يلفت النظر أنّ الآية السابقة الذكر قد ابتدأت بأداة الحصر (إنّما)، الأمر الذى انتبه إليه السادة: مشكينى والهى و... إذ أبدوا هذا التأكيد فى ترجماتهم بألفاظ مثل: (در حقيقت، ومحققا، وجز اين نيست و...) ولكن مع ذلك يلاحظ أنّ الأستاذين صفارزاده وصفوى لم يبديا هذا التؤكيد فى ترجمتهما مما يدلّ على عدم التزامهما الكامل بترجمة أدوات التوكيد.

﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذينَ إذا ذُكِرَ اللهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وإذا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آياتُهُ زادَتْهُمْ إيماناً وعَلى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ﴾ (الأنفال: ۲)

مؤمنان تنها كسانى هستند كه چون ياد خدا به ميان آيد دل‌هايشان مى‌ترسد، وچون آيات او بر آنان خوانده شود بر ايمانشان مى افزايد، وهمواره بر پروردگارشان توكّل مى‌كنند. (مشكينى، ۱۳۸۱ش) مؤمنان حقيقى آنان هستند كه چون ذكرى از خدا شود... (الهى قمشه اى، ۱۳۷۵) همانا، مؤمنين اشخاصى هستند كه چون نام خداوند تعالى نزد آنها ذكر شد... (صادق نوبرى، ۱۳۹۶ق) وأمّا مؤمنان فقط كسانى هستند... (خسروى، ۱۳۹۰ش) ... جز اين نيست كه مؤمنين وگروندگان (بخدا ورسول) آنانند كه... (فيض الإسلام، ۱۳۷۸ش)

البته مؤمن آنانند كه اگر ذكر خدا شود... (ياسرى، ۱۴۱۵ق) مومنان راستين فقط كسانى هستند كه وقتى... (صفوى، ۱۳۸۵ش) [مؤمنان] كسانى هستند كه چون ذكر خداوند به ميان آيد... (صفار زاده، ۱۳۸۰ش)

من الملاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هى الوحيدة التى لم تترجم أداة الحصر (إنما) مما يدلّ على أنها لاتعنى بترجمة هذه الأداة فى ترجمتها للقرآن الكريم ؛ بينما سائر المترجمين قاموا بترجمة هذا التوكيد بألفاظ مختلفة مثل: (تنها، وحقيقى، وهمانا و...)

﴿إِنَّمَا النَّجْوى مِنَ الشَّيْطانِ لِيَحْزُنَ الَّذينَ آمَنُوا ولَيْسَ بِضارِّهِمْ شَيْئاً إِلاَّ بِإِذْنِ اللهِ

وعَلَى اللهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُون﴾ (المجادلة: ١٠)

جز این نیست نجوا (یی که کافران ومنافقان انجام می‌دهند) از جانب شیطان است تا کسانی را که ایمان آورده‌اند محزون ونگران کنند، حال آنکه (شیطان وآن نجواها) هیچ ضرری جز به اذن خدا بر آنها وارد نمی‌سازد، ومؤمنان باید تنها بر خداوند توکل نمایند. (مشکینی، ١٣٨١ش) همیشه نجوا وراز گفتن از (نفوس شریره) شیطان است که می‌خواهد... (الهی قمشه ای، ١٣٧٥ش) جز این نیست که نجوای منافقین ویهود (برای آزار مؤمنین وغمین ساختن آنها) از وسوسه‌های شیطان است... (خسروی، ١٣٩٠ش) در حقیقت (نجوا) به گناه ومعصیت ناشی از وسوسه شیطان و(نفس اماره) است... (صادق نوبری، ١٣٩٦ق) جز این نباشد که راز گفتن (بگناه ودشمنی ونافرمانی از پیغمبر اکرم) از (وسوسه وبشر وبدی سخن گفتن) شیطان است... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) جز این نیست که: نجوا، از شیطان است... (یاسری، ١٤١٥ق) جز این نیست که نجوای منافقان وبیماردلان برخاسته از وسوسه های شیطان است... (صفوی، ١٣٨٥ش) نجوا کردن از وسوسه‌های شیطان است که می‌خواهد... (صفار زاده، ١٣٨٠ش)

يلاحظ أنّ الأستاذة صفارزاده هي الوحيدة التي لم تترجم أداة الحصر (إنما) في الآية السابقة الذكر مما يدلّ على أنها لاتبدي انتباها كبيرا بترجمة هذه الأداة في ترجمتها للقرآن الكريم؛ بينما سائر المترجمين يقومون بترجمة هذا التؤكيد بألفاظ مختلفة مثل: (جز این نیست، وهمیشه و...)

ترجمة «نون التوكيد»:

﴿ولَنَبْلُوَنَّكُم بِشيَءٍ مِّنَ الخَوْفِ و...﴾ (البقرة: ١٥٥)

وما قطعاً... (صفار زاده، ١٣٨٠ش) والبته امتحان وآزمایش کنیم شما را قطعا... (یاسری، ١٤١٥ق) ... البته... (صادق نوبری، ١٣٩٦ق) وحتما... (مشکینی، ١٣٨١ش) هرآینه... (فیض الإسلام، ١٣٧٨ش) وما البتّه ... (خسروی، ١٣٩٠ش) والبته... (الهی قمشه ای، ١٣٧٥) قطعا... (صفوی، ١٣٨٥ش)

من الملاحظ في هذه الآية أنّ أصحاب الترجمات التفسيرية أخذوا (نون التوكيد)

بعين الاعتبار أثناء الترجمة بحيث ترجموها بأشكال مختلفة منها: قطعا، والبته، وحتما، و...

﴿ولَتَجِدَنهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلىَ ...﴾ (البقرة: ٩٦)

والبته آنها را حريص‌ترين مردم به... (مشكينى، ١٣٨١ش) البته... (ياسرى، ١٤١٥ق) والبته... (فيض الإسلام، ١٣٧٨ش) وبحق سوگند... (خسروى، ١٣٩٠ش) البته... (صادق نوبرى، ١٣٩٦ق) وبر همه پيداست... (الهى قمشه اى، ١٣٧٥)

يلاحظ أنّ الأساتذة مشكيني و... اهتموا بترجمة (نون التوكيد) بحيث ترجموها بأشكال مختلفة ميزناها فى الأمثلة الآنفة الذكر بالأحرف المطبعية الغامقة.

﴿فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُمْتَرِينَ﴾ (البقرة: ١٤٧)

پس بهيچوجه از ترديدكنندگان نباش. (صفارزاده، ١٣٨٠ش) پس هرگز...(مشكينى، ١٣٨١ش) والبتّه... (خسروى، ١٣٩٠ش) پس هيچ... (الهى قمشه اى، ١٣٧٥ش) پس تو از شک كنندگان مباش... (فيض الإسلام، ١٣٧٨ش) يا محمد نبوت تواز طرف خداوند تعالى حقى است كه توخود نبايد از شكاكين باشى...

(صادق نوبرى، ١٣٩٦ق) پس مباش از جمله شک كنندگان. (ياسرى، ١٤١٥ق) پس مبادا از ترديدكنندگان باشى. (صفوى، ١٣٨٥ش)

يستنتج مما تقدّم أنّ الأساتذة صفارزاده، ومشكينى، والهى، وخسروى أبدوا عناية كبيرة بترجمة (نون التؤكيد) إذ سعوا لنقلها إلى اللغة الفارسية بأشكال مختلفة حسب سياق الجملة: (بهيچوجه، وهرگز، والبته، وهيچ)؛ بينما سائر المترجمين، وهم: فيض الإسلام، ونوبرى، وياسرى، وصفوى لم يظهروا هذا التؤكيد فى ترجماتهم مما يدلّ على عدم التزامهم بترجمة (نون التؤكيد) أثناء الترجمة التفسيرية للقرآن الكريم.

۴. توحيد الترجمة

إنّ المترجم لاينقل – أثناء الترجمة التفسيرية – البناء اللغوى للأصل، أو نسيجه اللغوى، إنه لاينقل إلا المعنى المتضمّن فى النصّ الأصلى عامة. فمن منطلق ذلک

من الطبيعى أن يلاحظ أنّ المترجم يهتمّ فى هذا المنهج بالفكرة دون ملاحظة أصول توحيد ترجمة الألفاظ والعبارات إذ إنّه يتصرّف بالنصّ القرآنى كما يراه مناسبا فى اللغة المترجم إليها.

– توحيد ترجمة الأسماء: فيما يلى دراسة تطبيقية لتوحيد ترجمة بعض الأسماء فى الترجمات التفسيرية:

«وَكيلٌ» فى ترجمات:

– «الهى قمشه اى»:

نگهبان (الأنعام: ١٠٢)، حاكم ونگهبان (هود: ١٢)، وكيل وگواه (يوسف: ٦٦)، وكيل (القصص: ٢٨)

– «خسروى»:

وكيل بر حق وحافظ ونگهبان ومتولى تمام امور ومحيط بر تمام اشياء (الأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان ووكيل ومراقب (هود: ١٢)، وكيل وشاهد ومراقب (يوسف: ٦٦)، (القصص: ٢٨)، نگهبان ومدبّر همه اشياء. (الزمر: ٦٢)

– «فيض الإسلام»:

متولّى وكارساز وحافظ ونگهبان (لأنعام: ١٠٢)، حافظ ونگهبان (هود: ١٢)، شاهد وگواه وحافظ ونگهبان (يوسف: ٦٦)، گواه (القصص: ٢٨)، وكيل وكارپرداز. (الزمر: ٦٢)

– «مشكينى»:

نگهبان ومدبّر ومتولّى نظام هر چيز (الأنعام: ١٠٢)، ناظر ونگهبان، (هود: ١٢)، وكيل وناظر (يوسف: ٦٦)، وكيل (القصص: ٢٨)، متكفل تدبير همه چيز. (الزمر: ٦٢)

– «نوبرى»:

وكيل همه چيز ومتصرف در امور (الأنعام: ١٠٢)، وكيل (هود: ١٢)، مراقب ومطلع (يوسف: ٦٦)، حافظ ونگهدار.(الزمر: ٦٢)

– «صفارزاده»:

سرپرست وحامی (الأنعام: ۱۰۲)، صاحب وسرپرست (هود: ۱۲)، شاهد (یوسف: ۶۶)، گواه (القصص: ۲۸)، سرپرست وصاحب. (الزمر: ۶۲)

– «صفوی»:

عهده دار (الأنعام: ۱۰۲)، کارساز وتدبیر کننده، (هود: ۱۲)، ناظر ونگهبان(یوسف: ۶۶)، شاهد (القصص: ۲۸)، کارگزار وتدبیر کننده. (الزمر: ۶۲)

– «یاسری»:

نگهبان (الأنعام: ۱۰۲)، وکیل. (القصص: ۲۸)

«عَزِیزٌ» فی ترجمات:

– «خسروی»:

بر امر خود غالب است (البقرة: ۲۰۹)، عزیز است یعنی مغلوب شدنی نیست (البقرة: ۲۴۰)، غالب بر هر أمری (الأنفال: ۱۰)، عزیز است وغالب بر هر امری است. (الأنفال: ۴۹)

– «فیض الإسلام»:

غالب وتوانا (البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۲۰)، قادر وتوانا (آل عمران: ۳)، غالب وچیره. (الأنفال: ۶۷)

– «مشکینی»:

مقتدر(البقرة: ۲۰۹)، توانا (البقرة: ۲۴۰)، مقتدر شکستناپذیر (البقرة: ۲۶۰)، مقتدر غالب (المائدة: ۳۸)، غالب مقتدر (الأنفال: ۴۹)، غالب شکستناپذیر. (الحج: ۷۴)

– «یاسری»:

غالب وقاهر (البقرة: ۲۰۹)، غالب (البقرة: ۲۲۰)، قادر (البقرة: ۲۲۸)، عزیز (البقرة: ۲۴۰)، نیرومند. (المائدة: ۳۸)

«حَلِیمٌ» فی ترجمة «صفارزاده»:

صاحب حوصله (البقرة: ۵۲۲)، مهلت دهنده (البقرة: ۵۳۲)، توقّع جبران هم ندارد (البقرة: ۳۶۲)، صاحب حلم (آل عمران: ۵۵۱)، با حوصله وبردبار (المائدة: ۱۰۱)

و....

يلاحظ أنّ الأسماء الآنفة الذكر قد وردت في كثير من الآيات القرآنية – ولا الجميع – بلفظ ومعنى واحد، ولكن مع ذلك نرى بأنّ الأساتذة الهى وخسروى و... لم يهتموا بهذا الأمر فترجموا الأسماء الإلهية المشتركة فى اللفظ والمعنى بأشكال مختلفة.

«العُرْوَة الوُثقى» في ترجمات:

– «الهى»:

رشته محكم واستوار (البقرة: ٢٥٦)، محكم ترين رشته الهى. (لقمان: ٢٢)

– «خسروى»:

ريسمان محكم الهى (البقرة: ٢٥٦)، بدست آويز محكم واستوارى. (لقمان: ٢٢)

– فيض الإسلام:

دسته محكم واستوارى (البقرة: ٢٥٦)، دست آويز محكم واستوار (لقمان: ٢٢)، استوارترين دستاويز (البقرة: ٢٥٦)، محكم ترين دستاويز. (لقمان: ٢٢)

– ياسرى:

رشته محكمى (البقرة: ٢٥٦)، دست آويزى محكم. (لقمان: ٢٢)

– مشكينى:

دستگيره محكم (البقرة: ٢٥٦)، دستاويز محكم. (لقمان:٢٢)

– صفار زاده:

دستگيره‌ى محكمى (البقرة: ٢٥٦)، دستگيره استوارى. (لقمان: ٢٢)

يلاحظ أنّ مصطلح «العُرْوَةِ الوُثقى» قد تكرّر فى الآيتين المذكورتين بلفظ ومعنى واحد بينما الأساتذة الهى و... قد قاموا بترجمة هذا المصطلح بشكلين مختلفين.

النتيجة

إن الترجمة التفسيرية هى أن يقرأ المترجم الجملة فيحصل معناها فى ذهنه، ثم يعبّر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها. إنّ الترجمة التفسيرية مقبولة أكثر من الترجمة

الحرفية. ففى الترجمة التفسيرية لايوجد تشويه للمعنى، ولا إخلال بقوانين لغة الترجمة. مما يؤخذ على الترجمات التفسيرية هو أنّ معنى النصّ الأصلى لاينقل بدقة تامة، وأنّ قسما من المعلومات يضيع أثناء النقل الحرّ. وعندئذ، يوجد دوما خطر الانتقال إلى الحدّ الذى تتحول فيه الترجمة إلى عنديات المترجم. مما يجدر التنويه إليه أنّ المترجمين فى الترجمات التفسيرية لم يعيروا عناية بأصول توحيد ترجمة القرآن الكريم وذلك قضية هامّة يجب الانتباه.

المصادر والمراجع

آيتى، عبد المحمد. ۱۳۷۴ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات سروش.

أرفع،سيد كاظم. ۱۳۸۱ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه تحقيقاتى وانتشاراتى فيض كاشانى.

الهى قمشه اى، مهدى. ۱۳۷۵ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: فرهنگ.

أنصارى خوشابر، مسعود. ۱۳۷۷ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: نشر وپژوهش فرزان روز.

أنصاريان، حسين. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات اسوه.

بروجردى، سيد محمد ابراهيم. ۱۳۶۶ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات صدر.

بهرام پور، ابوالفضل. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: انتشارات هجرت.

پاينده، ابوالقاسم. لاتا. *ترجمه ى قرآن*. لانا.

پورجوادى، كاظم.۱۴۱۴ق. *ترجمه ى قرآن*. تهران: بنياد دائرة المعارف اسلامى.

حلبى، على أصغر. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: انتشارات اساطير.

رضايى اصفهانى، محمد على وهمكاران. ۱۳۸۳ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: موسسه تحقيقاتى فرهنگى دارالذكر.

رهنما، زين العابدين. ۱۳۴۶ش. *ترجمه وتفسير قرآن*. تهران: انتشارات كيهان.

صافى، محمود بن عبدالحيم. ۱۴۱۸ق. *الجدول فى إعراب القرآن*. دمشق: دار الرشيد مؤسسة الإيمان.

صفارزاده، طاهرة. ۱۳۸۰ش. *ترجمه ى قرآن*. تهران: موسسه فرهنگى جهان رايانه كوثر.

صفوى، محمد رضا. ۱۳۸۵ش. *ترجمه ى قرآن*. قم: إسراء.

الطباطبائى، سيد محمد حسين. ۱۴۱۷ق. *الميزان فى تفسير القرآن*. قم: منشورات جامعة المدرسين فى الحوزة العلمية.

فولادوند، محمدمهدی. ١٣٨۴ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دفتر تبليغات اسلامی حوزه ی علميه.

فيض الإسلام، سيدعلی نقی. ١٣٧٨ش. *ترجمه وتفسير قرآن عظيم*. تهران: انتشارات فقيه.

مجتبوی، سيد جلال الدين. ١٣٧١ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: انتشارات حكمت.

مريم سلامة، كار. ١٩٩٨م. *ترجمة نجيب غزاوی*. مدرسة حنين بن إسحاق وأهميتها فی الترجمة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة فی الجمهورية العربية السورية.

مشكينی، علی. ١٣٨١ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: الهادی.

مصباح زاده، عباس. ١٣٨٠ش. *ترجمه ی قرآن*. تهران: سازمان انتشارات بدرقه جاويدان.

معزی، محمدكاظم. ١٣٧٢ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: انتشارات اسوه.

مكارم شيرازی، ناصر. ١٣٧٣ش. *ترجمه ی قرآن*. قم: دار القرآن الكريم.

ميرزا خسروانی، عليرضا. ١٣٩٠ق. *تفسير خسروی*. تهران: انتشارات اسلاميه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

رثاء ابن الرومى بين الاتباع والابتداع
(قصيدة رثاء البصرة نموذجا)

علی أصغر حبيبی*

الملخص
يعدّ الرثاء من أهم الأغراض الشعرية القديمة وأصدقها، بل أصدق ضروب الآداب الإنسانيه على الإطلاق وأكثرها صلة بالنفس البشرية والتصاقاً بالوجدان الإنسانی، وهو من أكثر أغراض الشعر استمراريّة وبقاءا؛ فلهذا وبسبب الصلة الوطيدة بين موضوع الرثاء والنفس البشرية، قلّما نجد شاعرا وهو لايقرض شعرا فی الرثاء، ولكن هناک بعض الشعراء قد برعوا فی قرض المراثی وهذا بسبب القدرة الذاتية والحس الرهيف عندهم ولاننسى البواعث الخارجية على نفس الشاعر مثل الكوارث والمصائب الوارده عليه؛ وشاعرنا ابن الرومی أحد هؤلاء الشعراء البارعين فی قصائد الرثاء، وهو بصفته شاعر الرثاء حلت به كوارث جسام تحملها بصبر. ومن أجمل قصائده مضمونا وأسلوبا وجمالا، قصيدته «رثاء البصرة» والتی نظمها إثر الغارة الغاشمة التی واجهتها مدينة البصرة، حيث أثّرت هذه الفجيعة العظيمة تأثيرا كبيرا على نفسية شاعرنا وانعكست فی شعره. وقد سعى الكاتب فی هذا المقال أن يسلّط الضوء على الجوانب المختلفة لهذه القصيدة (الموضوعية – الأسلوبية – المنهجية – الفنية و...) كنموذج شعری للشاعر تتجلّى فيه الميزات العامة لمراثيه.
الكلمات الدليلية: الرثاء، ابن الرومی، البصرة، العصر العباسی.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدی
Amin_Habiby@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢١هـ. ش

الرثاء لغة و اصطلاحا

الرثاء من رَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً؛ ورَثَّيْته مَدَحْته بعد الموت، وبكَيْته، ورثَوْت الميّت أيضاً إذا بكَيْته، وعدَّدت محاسنه وكذلك إذا نظَمْت فيه شعراً؛ ويقال ما يَرْثِي فلانٌ لى أى ما يَتَوَجَّع ولا يُبالِي، وإنِّي لأَرْثِي له مَرْثاةً ورَثْياً ورَثَى له أى رَقَّ له؛ وفى الحديث أنّ أخْتَ شَدَّادِ بن أوْسٍ بَعَثَتْ إليه عند فِطْره بقَدَح لَبَن وقالت: يا رسول الله إنما بَعَثْت به إليكَ مَرْثِيةً لکَ من طُول النهارِ وشِدّة الحرِّ، أى تَوَجُّعاً لکَ وإشْفاقاً، من رَثَى له إذا رَقّ وتوجع. (ابن منظور، لاتا: مادة رثى؛ ونفيسى، ١٣٥٥ش: ١٦٣٢/٣)

ألوان الرثاء

الرثاء أنواع متعددة، منها:

١. رثاء الأشخاص وهو يشتمل على أقسام:

أ. الرثاء الرسمى كرثاء الملوک والسلاطين والأمراء .

ب. رثاء النفس وفى هذا النوع يدرک الشخص أن حياته الدنيوية قد انقطعت وأن الناس والأقرباء سيسيرون بعد مواراة جثمانه سيرتهم الأولى.

ج. رثاء الأهل وفى هذا النوع تبدو العواطف الدفّاقة الشجيّة ولاسيّما إن كان المرثىّ ابنا أو أمّا أو ...

د. مراثى العلماء والأصدقاء، والعالم كالأب، والصديق الحميم أخ لم تلده الأم، ولهذا يتألم المرء لفقد أحدهما، ولا سيما إن كان الصديق عالما من العلماء.

٢. رثاء المدن المنكوبة:

رثاء المدن ليس رثاءا محددا يرتبط بشخص وعائلة أو قبيلة، بل إنه مصيبة عظيمة تحل بالأمة ولها وقعها الأليم الممض، ولا سيما إن كانت النبكة تتعلق بالديار المقدّسة والمحبوبة إلى القلوب مثل بيت المقدس و بغداد وبصرة ودمشق و... (ضيف، لاتا: ١٣ و٣٠ و٤٠ و٤٧ و٧٠ و٨٠ ؛وطاهرى، ٢٠٠٣م: ٢٩٠-٢٩٧)

رثاء المدن فی الأدب العربی

عرف الأدب العربی رثاء المدن غرضا أدبیا فی شعره ونثره؛ وهو لون من التعبیر یعکس طبیعة التقلبات السیاسیة التی تجتاح عصور الحکم فی مراحل مختلفة. ویُعدّ رثاء المدن من الأغراض الأدبیة المحدثة فی العصر العبّاسی، ذلک أن الجاهلی لم تکن له مدنٌ یبکی علی خرابها، فهو ینتقل فی الصحراء الواسعة من مکان إلی آخر، وإذا ألـمّ بمدن المناذرة والغساسنة فهو إلمام عابر؛ (الکفاوین, ۱۹۸۴م: ۴۸) ولعل بکاء الجاهلی علی الربع الدارس والطلل الماحل هو لون من هذه العاطفة المعبّرة عن درس المکان وخرابه.

وأما فی العصر العباسی فقد اعتنی شعراء هذا العصر بمثل هذا النوع من الرثاء؛ فمن النماذج علی ذلک رثاءُ الشعراء لبغداد عندما تعرضت عاصمة الخلافة العباسیة للتدمیر والخراب خلال الفتنة التی وقعت بین الشقیقین الأمین والمأمون؛ فمزقت البلاد، و نهبت بغداد، وهتکت أعراض أهلها، واقتحمت دورهم، ووجد السّفلة والأوباش، مناخًا صالحا لیعیثوا فسادا ودمارا؛ فکثر القتل والتدمیر والخراب حتی درست محاسن بغداد والتهمتها النیران، (المصدر نفسه: ۶۷ و۶) وفی هذا یقول الوراق:

ألــم یکن فیک قوم کان ســکنهم ... وکان قربهــم زینــا مــن الزیــن
صاح الغراب بهم بالبین فافترقوا ... ماذا القیــت بهم من لوعــة البین
أســتودع الله قومــا مــا ذکرتهم ... لاتحــدر مــاء العین مــن عینی
کانــوا ففرقهــم دهــر و صدعهم ... والدهــر یصدع ما بیــن الفریقین

(المصدر نفسه: ۶۷)

ثم کان خراب البصرة علی ید الزنج سنة ۲۵۷ من الهجرة؛ فأشعلوا فیها الحرائق وحوّلوها إلی أنقاض ودمار وعلی إثر هذا الدمار رثی بعض الشعراء هذه المدینة ومنهم ابن الرومی فی قصیدته المشهورة «رثاء البصرة». ومن النکبات الأخری التی انعکست فی شعر الشعراء العباسیین: نکبة بغداد الثانیة سنة ۲۵۱ق، ونکبة المدینة سنة ۲۷۱ق، ونکبة بغداد الثالثة علی ید البریدیین سنة ۳۳۰ق، ونکبة دمشق أیام الفاطمیین سنة

٤١١ق، و... .(حمدان, ٢٠٠٤م: ١٢٠و١٢٩و١٦٠و١٦٣)

وأما في الأندلس، فكان هذا الغرض من أهم الأغراض الشعرية، إذ كان مواكبا لحركة الإيقاع السياسي راصدا لأحداثه مستبطنًا دواخله ومقوّمًا لاتجاهاته. ومن هذه المراثي نستطيع أن نشير إلى مرثية بعض الشعراء لمدينة طليطلة والتي سقطت في أواخر القرن الخامس الهجري، فهي أول بلد إسلامي يدخله الفرنجة وكان ذلك مصابا جللا هزّ النفوس هزًا عميقًا. ومن المدن التي أكثر الشعراء من رثائها وندبها حين استولى عليها الأسبان شاطبة، وقرطبة، واشبيلية و... ومرثية الشاعر ابن الأبار لمدينة بلنسية من المراثي المشهورة في الأندلس، ونونية أبي البقاء الرندي تعدّ واسطة العقد في شعر رثاء المدن وأكثر نصوصه شهرة وأشدها تعبيرا عن الواقع، (الكفاوين, ١٩٨٤م: ١٩١-١٩٠؛ وضيف, لاتا: ٤٩) فهي ترثي الأندلس في مجموعها مدنا وممالك:

فاسأْل بَلَنْسِيَةَ ما شأنُ مُرْسِيَةٍ ... وأينَ شَاطِبَةٌ أم أينَ جَيَّانُ
وأينَ حِمْصُ وما تَحْويه من نُزَهٍ ... و نَهْرُهَا العَذْبُ فَيّاضٌ و ملآنُ
قواعدٌ كُنَّ أركانَ البلاد فما ... عَسَى البَقَاءُ إذا لم تَبْقَ أركانُ
تبكي الحَنِيفِيَّة البيضاءُ من أَسَفٍ ... كما بكى لِفِرَاقِ الإلْفِ هَيْمَانُ
عَلَى ديارٍ من الإسلام خاليةٍ ... قد أقْفَرَتْ و لَها بالكُفْرِ عُمْرَانُ
حَيثُ المساجدُ قد صارت كنائسَ ما ... فيهن إلا نَواقيسٌ و صُلْبَانُ
حتى المحاريبُ تبكي و هي جامدةٌ ... حتى المنابرُ تَرْثِي و هي عيدَانُ

(المقري, ١٩٨٨م: ٤٨٧/٤)

وأما في العصر الحديث لقد تطوّر شعر الرثاء بشكل سريع ونحى نحو الرثاء الخالص والصادق فمن أهم هذه المراثي رثاء الشعراء لفلسطين وبيت المقدس وكذلك رثاؤهم لموطنهم كالعراق عند السياب والبياتي وسوريا عند أدونيس.

هويّة ابن الرومي (٢٢١ - ٢٨٣ق/ ٨٣٦ - ٨٩٦م)

هو علي بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومي، شاعر كبير، من طبقة بشار

والمتنبی، رومی الأصل، کان مسلماً موالیاً للعباسیین، وقد صرّح الشاعر بذلک قائلا:

قَوْمــی بنــو العبــاسِ حلمُهــمُ　　　حِلْمی هَواک وجهلُهُم جهلــی
نَبْلــی نِبالُهُــمُ إذا نزلــتْ　　　بــی شــدةٌ ونِبالُهــم نَبلــی
لا أبتغــی أبــداً بهــم بــدلا　　　لــفَّ الإلــهُ بشــملهم شــملی

(ابن الرومی، ٢٠٠٢م: ٣/١٠٥-١٠٦)

وُلِدَ ابن الرومی ونشأ ببغداد وأخذ العلم عن محمد بن حبیب، وعکف علی نظم الشعر مبکراً، وقد تعرض علی مدار حیاته للکثیر من الکوارث والنکبات سلبت منه فرصة التفاؤل، فجاءت أشعاره انعکاساً لما مرّ به؛ وإذا نظرنا إلی تاریخ مآسیه نجد أنّه ورث عن والده أملاکاً کثیرة أضاع جزءا کبیرا منها بإسرافه ولهوه، وأمّا الجزء الباقی فدمّرته الکوارث حیث احترقت ضیعته، وغصبت داره، وأتی الجراد علی زرعه، وجاء الموت لیفرط عقد عائلته واحداً تلو الآخر، فبعد وفاة والده، توفیت والدته ثم أخوه الأکبر وخالته، وبعد أن تزوج توفیت زوجته وأولاده الثلاثة. مات شاعرنا المغموم فی بغداد مسموماً، قیل: دسّ له السمَّ القاسمُ بن عبید الله، وزیر المعتضد، وکان ابن الرومی قد هجاه. قال المرزبانی: لاأعلم أنه مدح أحداً من رئیس أو مرؤوس إلا وعاد إلیه فهجاه، ولذلک قلّت فائدته من قول الشعر وتحاماه الرؤساء وکان سبباً لوفاته.وقال أیضاً: وأخطأ محمد بن داود فیما رواه لمثقال (الوسطی) من أشعار ابن الرومی التی لیس فی طاقة مثقال ولا أحد من شعراء زمانه أن یقول مثلها إلا ابن الرومی.(بطرس البستانی، لاتا: ٤٩٤/١؛ وفروخ، ١٩٦٨م: ٣٤٠/٢؛ وابن خلکان، ١٩٧٧م: ٣٦١/٣؛ والعقاد، ١٩٥٧م: ٢٨٦ ـ ٢٨٥؛ والمرزبانی، لاتا: ١٤٥؛ والمقدسی، ١٩٧١م: ٢٨٦ ـ ٢٨٥؛ والحاج حسن، ١٩٨٥م: ٢٥١ ـ ٢٣٨)

نظرة إلی رثاء البصرة

نکبة البصرة، تذکر بسقوط الأندلس، وبانهیار بغداد تحت أقدام التتار، وبعموریة لا من حیث الأسباب والنتائج، ولکن من حیث القابلیة لموضوع ملحمی أو صدی لصراع بین الواقعیة وبین المصیر، ملاحظین أن فتنة الزنج التی أدّت إلی إلحاق الخراب والدمار

بالبصرة لم تكن إلا نوعا من ألوان الثورة، ثورة أصحاب الأيدى العاملة ورفقاء العرق والنسب والجوع والحرمان والذلة والإهمال، فى وجه من تحكم وامتلأ وارتفع، فانفغرت هوة بين الفريقين جاء الزنوج لا ليسدّوها ولكن تعبيرا عن انفجار كان مكبوتا، انفجار أرعن، أعمى، لم يستطع أن يبنى أو يخطط، لأن فاقد الشيء لا يعطيه، وربما كان هؤلاء الهمج قد اكتفوا بملء البطون وستر الأجساد وهذا كان أكبر همّهم وإلا فما معنى الحيرة والتذبذب دون أن يتقرّر لمحاولتهم نهج يسار عليه.

قد يكون لثورتهم مبرّر، قد يكونون مدفوعين بأيد اختفت وراء الستار، و ربما كانوا عصابات لا همّ لهم إلا السلب والنهب، هذا جميعه لا يعنينا الآن إنما يعنينا شيء واحد وهو حصيلة تلك الفاجعة وأثرها فى نفوس الناس و تثبيت ذلك الأثر فى شعر ابن الرومى؛ فقد خلّفت لنا حركة الزنج كمّاً هائلاً من الأشعار والأخبار (حمدان، ٢٠٠٤م: ١٤٢-١٤٥) حيث عرض إلى نكبة البصرة كثير من المؤرخين، كـ «ابن الطقطقى» و»ابن خلدون» و»ابن الأثير» و»الطبرى» وغيرهم... وبعد أربعة عشر عاما من المرابطة فى البصرة وواسط، تمكن العباسيّون من إفناء الزنوج وتخريب مدنهم التى بنوها، فمدح ابن الرومى "أبا أحمد الموفق ابن المتوكل" وكان يلقب بـ "الناصر" و"الموفق" بقصيدة يستعرض فيها الصورة التى سحق بها صاحب الزنج بعد أن اشتد أمره و تفاقم خطبه. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٢٤-٣٢٥)

ابـا أحمـد أبليـت أمـة احمـد ... بـلاء سـيرضاه ابن عمـك أحمد
حصـرت عميد الزنج حتى تخاذلت ... قـواه و أودى زاده المتـزود
فمـا رمتـه حتـى استقل برأسـه ... مـكان قنـاة الظهـر أسـمر أجرد
سـكت سـكوتا كان رهنـا بوثبـة ... عماس كـذاك الليـث للوثب يلبد

(ابن رومى، ٢٠٠٢م: ١/ ٣٨٠-٣٨١)

نثر القصيدة وحلّها[1]

اكتسح الزنج البصرة فى سنة ٢٥٧ق، ففتكوا بأهلها فتكا ذريعا وأظهروا من القساوة والوحشيّة ما يفوق حد الوصف . لقد صورّ ابن الرومى فى ميميته فجائع أهل البصرة بأنفسهم وأهلهم وأملاكهم وثرواتهم والعطاء الحضارى لمدينتهم التى لم تكن مدينة عادية ولاتنحصر معاملها فى ميدان دون آخر؛ وقد وقف عند ذلک كله مشيراً إلى ما أحدثته الفتنة، وانعكاس ذلک على نفسه ووجدانه. وبحساسيته المرهفة الجياشة الصادقة وأسلوبه التصويرى الاستقصائى راح يرسم مشاهد الدمار واحداً بعد الآخر وصنوف التعذيب والتنكيل والقتل التى أتت على سكان المدينة. (حمدان، ٢٠٠٤م: ١٥٢)

فهو يقول: لم يعد للنوم فى عينى استقرار بعد أن ملأتها الدموع الغزيرة، بل أى نوم هذا بعد ما نزل بالبصرة ما نزل من أمور عظيمة، فلقد أصبحت تذكارات الفاجعة «تحيا» فى ضميرى على أشلاء الراحة، وهل يملک الإنسان الذى شعت محبة الناس فى قلبه، هدوءا بعد ما حال بالبصرة؟! بل أنام بعد أن أزال الزنج جهرا حرمة مقدسات الإسلام. البصرة مدينة فى مكان ما من بقاع الأرض، ولم يعد شعبها واحدا من شعوب هذا العالم، بل أصبحت البصرة، كل مدينة وأصبح أى إنسان هلوع فيها كل إنسان فى الوجود، بل أصبحت البصرة «أنا» وأهلوها أهلى، فأنا أبكى نفسى وأهلى وأصبح الزنج عنوانا على كل خطر داهم الإنسان منذ فجر الوجود، إنهم الموت فى أشنع أشكاله وأثقل خطاه.

ثم يرجع الشاعر إلى البصرة و يقول: إن ما أصابها أمر يكاد لايتخيل ولا يظن، وإن ما رأيناه ونحن مستيقظون يكفينا أن نراه فى أحلامنا حتى يفزعنا وذلک لو كان حلما لكان أعظم فجائع الوجود، إنه إقدام الخائن اللعين على تخريب البصرة وهو فى الوقت ذاته إقدام على خرق حرمات الله متسميا بالإمام إمعانا فى خداع الناس وهو أصل مخلوقات الله.

وبالتالى، يبدأ ابن الرومى بالتحسّر على أمور شتّى مناطة بالبصرة مستعملا عبارة

---

١. الديوان، المجلدالثالث، صص ٣٣٨-٣٤٢.

«لهف نفسی» المتکررة کأنما يجرجر قطع روحه المستغيظة حزنا على الوجود ويقول: أنت أيتها البصرة المنكوبة أتحسّر عليک يا أصل الخيرات، يا ينبوع المحامد، يا حامية الإسلام، يا محط أنظار العالم، أتحسّر حسرة مثل النار المتقدة فی أعماقی، حسرة تجعلنی نادما، حسرة يطول فيها حزنی، حسرة ستبقی فی الصدور علی مرّ السنين ويا حسرتی على العز الذی أذل. كيف لا؟ وأنت قبة الإسلام وزينة البلدان.

تلک حالة البصرة وهل بعد ذلک من هناء راغد، وسعادة غامرة، فلننظر ماذا دهاها؟! بينما كان الناس فی هناءة وسعادة جاءهم هؤلاء ليستأصلوهم من الجذور ولقد دخلوا البصرة وهم لسواد بشرتهم كقطع الليل المظلم سودا تجلببوا بالسواد، فكان لهذا اللون الحالک حق فی تمديد لون معاکس؛ أحاطوا بالمدينة من جميع أطرافها وباغتوا القوم فلم يتركوا وليدا أو شيخا أو غادة إلا وأوردوهم كأس الحمام، وأی فزع عظيم هذا الذی دبّ فی روح أهلها، فأبيضّت لشدته رؤوس الغلمان وكانت النار التی أشعلوها تحصدهم حصد الهشيم من كل ناحية وصوب.

هذا شارب بعض شرابه أيشرب الدم مكان المشروب، وهذا يطعم المرّ بعد الهناءة والأمان، وذلک يروم النجاة فيلقی البوار، وأخ يلقی أخاه صريعا فلا يستطيع له خلاصا، وأب يجد أعز أبنائه يتقلّب فی دمائه.

لقد جاء هؤلاء الأوغاد أهل المدينة صباحا، فأذاقوهم مرارة يوم لشدته كأنه لم يتركوا قصرا إلا صيروه بلقعا، وروضة إلا آضت، وأنسا إلا استفحل وحشة وانقباضا. لقد اتخذ الزنوج من النساء خادمات لهم بعد أن كانت هذه النسوة يمتلكن الخدم و أخذت سهامهم تنال منهم.

بعد ذلک يرجع إلی نفسه ويعبر عمّا يدور فی قلبه من الهمّ والحزن مشيرا إلى أننی حينما أتذكر ما فعله هؤلاء الزنوج، يشتعل صدری حقدا أی اشتعال، وتؤلمنی مرارة القهر والذلّ؛ ثم أخذ يشرح ويفصل ما جری على البصرة من المصائب مستعينا بـ «ربّ» للدلالة على الكثرة: ربّ بيت قد هدم على رؤوس الأضعاف والأيتام بعد أن كان مأوی

لهم،[1] رب قصر انفتحت أبوابه للطغام وکان علی الکثیرین صعب المرام، وکم من رجل غنی نهبوا ما یملک فترکوه فقیر، ورب شمل جامع أصبح شتتا.

یخاطب الشاعر صاحبیه[2] ویقول: یا صاحبی مرا بالبصرة مرور المریض الذی أوشک علی الموت، (کأنه یرید أن یقول أنکما ستعانیان من المرض و الموت فور رؤیتکما لها علی هذه الحالة) واسألاها وستعدمان جوابا لها وکیف لها أن تجیب؟! أین الزحمات و الضوضاء فی أسواق صادرة واردة؟ أین قصورها ومبانیها؟ کل ذلک أصبح رمادا وترابا.

هنا یدلنا الشاعر علی وجه من وجوه الحرب آنذاک فیقول: سلّط البثق وهو مقذوفات المنجنیق الملتهبة، ثم الحریق. فما الذی یبقی أمام هولهما؟ لقد تهدمت أرکان المدینة شر انهدام، لقد أقفرت تلک الدیار من الناس والحیوانات، ولا تری إلا أشلاء الأجساد ورؤوسا مهشمة ووجوها ملطخة بالدماء.

لقد أذلت تلکم الرجال عنوة بعد طول عهدهم بالعزّ، وتری تلک الوجوه ذلیلة خاضعة والریاح تذر غبارها علیهم بعد عزّ، ثم یرجع الشاعر ویخاطب صدیقه قائلا: بل زورا المسجد وطوفا بساحته واسألاه وإن لم یجب عن المصلین وعمن کانوا یقضون اللیل فیه مصلین خاشعین لله وعن قارىء القرآن طوال عمره أین طلاب العلم؟ بل أین شیوخهم أصحاب العقول النیرة والعلم الغزیر؟

منهج القصیدة

إذا کان شعر ابن الرومی عامّة فریدا فی منهجه الذی اختطه له، فکذلک هو فرید فی رثاء المدن التی أضفی علیها تجسیدا، یعدّ الأول من نوعه، من حیث الدقة فی الإحاطة بکل صغیر وکبیر؛ ومن أشهر مراثیه فی المدن، رثاؤه للبصرة وتصویر المذبحة التی قادها "علی بن محمد "علی رأس الزنج، فأتی علی المدینة کلها. (الحر، ۱۹۹۲م: ۱۷۷)

---

۱. بذلک یشیر ابن الرومی إلی أن هذا العصر اشتهر بدُور العجزة والأیتام وذلک مظهر دینی انسانی.
۲. هذا الأسلوب متداول عند الشعراء منذ العصر الجاهلی، وسنبحث عنه فیما بعد إن شاءالله.

بلغ ابن الرومى فى قصيدته هذه أفق الحرية، ومضى منعتقا من قيود المدح والهجاء، ومن نقمته على المنعمين و شهواته للطيبات من المطعومات والغانيات، لأنه بلغ فى مداه الفنى الخاص، يسبح فى نعمة الجمال، فلا يعلق به ذر المشانع الآثمة، فهو لكل خير وحق وبهاء؛ إنه خلص من الواقع إلى عالم الصورة؛ يذكر ابن الرومى محارم الإسلام، ويعد ذلک الحدث بعيدا عن التصديق حتى فى الأحلام ولكنه حدث فماذا يفعل؟

يختلف رجل الفن عن غيره إزاء الأحداث فى أنه لايشرح ويمنطق ويحاكم كما يفعل الخطباء، ولايسرد الحوادث كما يفعل المؤرخ، أو يتربص كما يفعل السياسيون، ولا ينفر الجيوش سواء نجح أم لم ينجح كما يفعل رجل الحرب، ولايقف كالبلهاء مكتوفى الأيدى فاغرى الأفواه أو يولى كما يولى الجبناء؛ بل رجل الفن الأصيل أول ما يقوم، بعد أن يفلت من ربقة الصدمة الأولى، إلى أدواته، وألواحه، ووسائله ليثبتها، وهكذا فعل ابن الرومى، أخذ يبين بأسلوب الشاعر المصور ما حل بالبصرة، بعد أن بين منزلتها فى صنع الحضارة؛ فالبصرة موضوع فكرى وابن الرومى مفكر موهوب؛ فهو يأسى جزعا للمقدار المشترک بينهما من حيث إنّهما كائنان فى كائن حى واحد. (شلق، ۱۹۶۰م: ۳۳۲ -۳۳۳)

لم يستطع ابن الرومى أن يتخلص من أسلوب "أبى تمام" فى قصيدة عمورية. إن منهج ابن الرومى فى قصيدته هذه يشبه أسلوب الإمام على بن أبى طالب (ع) فى التهويل على السامعين خطابيا وتفجيع الحادثة كل تفجيع، ثم دعوة الناس إلى أن يثأروا وينتقموا لله لا للبشر ويتداركوا قصورهم قبل أن يتم الفوات.

هذه القصيدة تحاول السيطرة والتدرج الذكى البارع واللف والدوران العقليين للسيطرة على الجمهور بوصف مواطن الفاجعة، وكذلک هذه القصيدة سمفونية تضج فيها عدة أوتار؛ ومن جهة أخرى هذه القصيدة تنزع إلى أسلوب الخطابة إقناعا، وتفصيلا وبراعة حيلة.

فابن الرومى فى هذه القصيدة أخذ يعرض مشاعره توّا بعد أن حدّد المتهم صاحب الزنج بوصفه "باللعين" ولا نخال أن شاعرا شرقيا أو غربيا بلغ مبلغ "ابن الرومى" فى عرض الفاجعة ثم نقلها إلى القارىء. (نفس المصدر: ۳۲۶-۳۲۷) فقد رثى البصرة لهفة

صادقة على جمالها المهدم وعجب من الناس كيف يرتاحون إلى مثل ذلک الانتهاک ولايثورون ولاينتقمون له، وحضّهم بلهجة فيها حمية وشدة وفيها قوة مؤثرة وهكذا نلمس فی رثاء البصرة نفسه الحساسة فی تشاؤمها من الحياة وأسفها عليها. (الفاخوری، ۱۳۷۷ش: ۵۳۳)

أسلوب القصيدة

أسلوب ابن الرومی فی شعره (وفی هذه القصيدة خاصة) أقرب إلى أسلوب النثر، فمن تطويل القصائد من غير كلل، ومن عناية بالطرق المنطقية، واستخدام الروابط العقلية، وخروج عن السنة الشائعة بين نظام العرب فی جعل البيت وحدة مستقلة؛ وقد أبقى ابن الرومی البيت مستقلا عما سواه من حيث الأعراب، أما من حيث المعنى فهو جزء من كل لا يتم إلا فی أبيات متعددة. (نفس المصدر: ۵۴۶) وقد تجلّى تأثره بالأسلوب القرآنی وصوره فی أكثر من موضع، كقوله:

دخلوهــا كأنهــم قِطــع اللّيـــ   ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظَــلام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳۳۹/۳)

الخصائص الفنيّة للقصيدة

۱. التكرار والتفصيل:

كما نعلم أنّ ابن الرومی رجل التفصيل والتكرار وبسبب تفصيلاته، نلاحظ أن شعره أقرب إلى أسلوب النثر وهذا الأمر يلفت نظر كل قارىء أو سامع عندما يسعترض قصيدة رثاء البصرة. نعم عندما نلقی النظر على هذه القصيدة نشاهد أن ابن الرومی يكرر المعانی ويقوم بعملية التفصيل، كما نرى أنّه يكرّر الألفاظ و يعيدها كثيرا، مثل: "أی" و"لهف نفسی" و"أين" و"من" ومع كل لفظ مكرر، معانی مكررة فی إطار واحد. كما يقول "الأستاذ العقاد": «إن هذا الاستقصاء كان سببا من أسباب الإطالة و لكنه لم يكن

كل السبب ... يوقعه الاستطراد – الاستغراق فى المعنى– تارة فى إهمال اللفظ، وتارة أخرى فى الأساليب النثرية التى ينفسح غيرها للإسهاب والإطناب والتفصيل والمراجعة والاستدراك، فينظم فى هذه الحالة وكأنه ينثر، إلا أنه لا يخلو من الشاعرية ولا يسف إلى طبقة المتن المنظوم و"الألفيات" التى ليس فيها من الشعر إلا أنها موزونة مقفاة.» (العقاد، ١٩٥٧م: ٣١٦ و٣٢٤)

نعم، ثمة ظاهرة التكرار فى هذا الوصف؛ فالشاعر فى مبالغته وتدرجه بالمعنى، صورة بعد صورة، إنما هو يكرّر فى الآن ذاته؛ فالمبالغة إذن مبالغة تكرارية، والتدرج تدرج تكرارى، يستعيد المعنى ذاته، بوسعه، يفصله ويعلله ويبالغ فيه، أو كما يقول "ابن رشيق": «يقلبه ظهرا على عقب حتى يميته.» (الحاوى، ١٩٨٧م: ١٨٧)

يتكلم شاعرنا فى مستهل كلامه وفى الأبيات الخمسة الأولى عن الفاجعة بشكل عام، وعن تأثيرها على نفسه بل على نفس كل إنسان ذى شعور وعاطفة، ويذكر بأن انشغال عينه بالدموع وانشغال نفسه بالهموم والأحزان من هذه الكارثة جعله لاينام، كارثة تكاد لا تتخيل ولا تظن. وبهذا يأتى الشاعر باستهلال قوى من حيث عرض الحالة الذاتية التى انغمر فى جوها،ومن ثمّ ينتقل إلى التعبير عن تفصيلات الموضوع، مما أصاب البصرة من الهموم والحرق والعدم والحزن والهم والتفجع والهلاك، بعدما كانت عليه من العمران والخير والعزة والسعادة و...

وبالتالى، نشاهده يكرر المعانى ويفصلها، وهذا مع وصف دقيق فى تفصيل الموضوع، مصحوبا بالتحسر والتلهف عليها وعلى أهلها حسرةً كالنار المتقدة فى أعماق الشاعر، حسرةً تجعله نادما وستبقى هذه الحسرة فى الصدر على مر السنين.

لهف نفسى عليك يا معدن الخيـ ـــرات لهْفاً يَعضُّنى إبهامى
لهف نفسى يا قُبَّةَ الإسـ ـــلام لهفاً يطولُ منه غرامى

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

فالشاعر يأتى بـ «لهف نفسى» خمس مرات متواليات فى القصيدة ليخلق جوا خاصا توحى به كلمة «لهف» وهى تشير إلى الخشية والحسرة، الخشية من تفاقم الخطب، ومن

المصير الراعب والحسرة على ما حصل من فواجع. إن هذا التلهف المتلهب فى زفرات شاعرنا المتأججة بنار الأسى تصور فتنة تثلم مدينة سمحاء، يرمز بها إلى الإسلام الذى ترفع شعاره، بحصانة أبناءها وحصافته؛ وبهذا التلهف قد سجل الشاعر هذه الثورة الزنجية بنفس طويل، وإن ضن بتقديره التاريخ، فإن على الفن والأدب، أن يعرف له القدر. (الحر، ١٩٩٢م: ١٨٧)

فهناك سؤال يطرح نفسه؛ ما هو السبب الرئيسى لهذه التلهفات والحسرات للشاعر؟ فابن الرومى بنفسه يقوم بالإجابة عن السؤال فى هذه القصيدة بأجمعها، يعنى إذا نظرنا إلى أى بيت منها نجد الجواب، لأنه كلّما يتكلم عن الكارثة يقوم ببيان ما كانت عليه هذه المدينة، قبل الهجوم، من الخيرات على أسلوب التضاد والمقابلة. فعلى سبيل المثال، نراه فى البيت التاسع إلى الحادى عشر يخاطب البصرة قائلا: «يا معدن الخيرات» و»يا قبة الإسلام» و»يا فُرضة البلدان» هذا كله يؤكد على أنه كانت لها مكانة مرموقة بين البلدان آنذاک، لأنه لو كانت البصرة مدينة تجارية أو ذات موقع خاص لما رأينا ابن الرومى ينخلع قلبه رعبا وحزنا لما حل بها، فهى مركز فكرى هام من مراكز العالم الإسلامى المتحضر، كثيراً ما تفوقت مدارسها على مدارس الكوفة وبغداد وقرطبة، بل هى كانت بمثابة الينبوع استقت منه الحواضر فى العالم الإسلامى الأخرى، وقيمتها أنها قبة الإسلام فكريا وأحد مصادر الثروة والغنى الهامة وثغرا بحريا فريدا وذات مقام عزير شامخ ومركز سيادة مرموق. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٢٩)

فلهذا، نرى أن البصرة فى رثائه، حاضرة ممجدة السيرة، أصابتها نكبة لم يشهد قبلها العرب مثلها فى حروبهم؛ ويعمل الشاعر على تجسيد المدينة بساكنيها، فكل فعل يقع على المواطنين، إنما يصيب المسكون والساكن معا، فالحجر والبشر، كل لايتجزأ؛ إذ إن تخريب البناء يشرّد أهله ويذهب به فلا البيت يبقى ولا من كان بداخله يظل فيه. فهذا ما رمى إليه شاعرنا حين أكمل المأساة بقوله الذى جعله يشير إلى المدينة من خلال أهلها ويؤكد على هذا التفجع بترديد «كم» الخبرية ما يقرب من ثمانى مرات، وذلک ليصوّر الفاجعة بآثارها الحسية:

كـم ضنيـنٍ بنفسـهِ رامَ مَنْجـى فتلقّـوا جبينـه بالحسـام
كـم أخٍ قـد رأى أخـاهُ صريعـاً تـرِبَ الخَـد بيـنَ صَرْعـى كرامِ
كـم أبٍ قـد رأى عزيـزَ بنيـه وهْـوَ يُعلَـى بصـارمٍ صمصـام
كـم مُفدىً فـى أهلـهِ أسْـلمُوه حين لـم يحْمِـه هنالـك حامى
كـم رضيـع هنـاكَ قـد فطموه بشـبا السـيف قبل حيـنِ الفطام
كـم فتـاةٍ بخاتِـم الله بِكـرٍ فضحوهـا جَهْـراً بغيـر اكتتـام
كـم فتـاةٍ مصونـة قـد سـبوْها بـارزاً وجههـا بغيـر لثـام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وبعد ذلك توجّه نحو حرمات المسلمين وأخذ يشرح حالتهن بتفصيل معيدا كلمة «من» الاستفهامية، لكى يحض المسلمين على الدفاع عن شرفهم وحرمتهم:

مـن رآهُـنَّ فـى المسـاقِ سـبايا داميـاتِ الوجـوهِ للأقـدام
مـن رآهنَّ فى المقاسـم وسْـطَ الـ ـزنـج يُقَسَـمْنَ بينهـم بالسِّـهام
مـن رآهُـنَّ يُتّخـذنَ إمـاءً بعـد ملْـكِ الإمـاء والخُـدام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وبالتالى، يقوم الشاعر بالمقابلة بين حالة البصرة قبل الهجوم وبعده واصفا إياها فى كلتا حالتيها وهو يشرح بالتفصيل، التجارة الرابحة والبيوت العامرة بالسكان والنعم الكثيرة والقصور الضخمة والدور الرائعة والأبنية الشامخة والأسواق المفروشة بالرخام والسفن الذاهبة والآيبة من البصرة وإليها والمساجد العامرة الكثيرة المملوءة بطالبى العلم وأصحاب العقول النيرة والعلم الغزير...

كما شاهدنا أن شاعرنا استوعب بشعره أرجاء البصرة بأكملها وما ترك شيئا إلا وقد وصفه. نعم إن ابن الرومى يأتى فى قصيدته بالموضوعات الشعرية المتعددة والصور الفنية والمسحة المتناغمة فى أسلوب القصيدة بناء وشكلا. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٤٠)

وقد جعل ابن الرومى المرحلة الأخيرة من قصيدته وصفا لتهديم القصور وتحريق أركانها التى كانت قبل تلك الهجوم الشرس على عزة بنيان قوى، ولقد صارت تلك

القصور، وهاتیک الدور تلالاً من الرکام والتراب بعد أن هدمها الزنج. یقوم الشاعر بالتفصیل واستیعاب تمام جوانب الهدم فی البصرة مشیرا إلی الأدوات الحربیة التی استفیدت فی هدم البصرة ومنها البثق وهو أدات حربیة تشبه المنجنیق ترمی منها الرصاصات الناریة، ویقول لقد تحکم الحریق والدمار بأبنیتها فتهدمت أرکانها شر انهدام.

٢. المیولة إلی الوصف:

مما یسترعی انتباهنا فی شعر ابن الرومی عامة وهذه القصیدة خاصة، هو میولة الشاعر إلی الوصف واهتمامه بترسیم جوانب الشیء بأکملها «لعل انطواء الشاعر علی نفسه جعله یمیل إلی الوصف أبدا وقد خالط الوصف أغراض شعره بجمیعها، فإذا هجا فإنه یصف مهجوه وإذا رثا فإنه یصف المیت والمرثی وکذلک فهو إذا تغزل فإنما یصف حبیبته. (الحاوی، ١٩٨٧م: ١٨٠-١٨١)

٣. النزعة الجاهلیة و الواقعیة الحسیة:

من المیزات الأخری التی تلفت النظر فی هذه القصیدة، هو انحیاز الشاعر إلی زملائه الجاهلیین فی بعض الأسالیب والمعانی؛ فهو فی البیت التاسع والثلاثین والبیت الأربعین حذا حذو الجاهلیین فی الندا، فعندما أراد أن ینقل إلی السامع صورة محسوسة تتملاها وسائل الإدراک بوضوح، طرح باب التعبیر الجاهلی بقوله "عرجا صاحبی" ثم "فاسألاها" ویقول:

عرِّجـا صاحبـیَّ بالبصـرةِ الزَّهْـ ـــراء تعریـج مُدنـفٍ ذی سـقام
فاسْـألاها ولا جـوابَ لدیهـا لسـؤال ومـن لهـا بالـکلام

(ابن الرومی، ٢٠٠٢م: ٣/٣٤٠)

فهذا أسلوب جاهلی معروف وکثیر الاستعمال ویذکرنا بقول «امرئ القیس»:

قفا نبک من ذکری حبیب ومنزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل

وقوفــا بها صحبی علــی مطیهم　　　يقولون: لاتهلک أســی وتجمل

(البستانی، ۱۳۷۹: ۳۱/۱)

وبعد ذلک، يميل الشاعر إلی استعمال كلمة «أين» المتكررة للسؤال عن البصرة العامرة بالسكان بما فيها من القصور والدور والفلک مائلا إلی الشعراء الجاهليين فی السؤال عن منازل الحبيبة العامرة ورسمها بين الدخول فحومل وحدوج المالكية وخلايا السفين والأثافی و...فيقول:

أين ضوضــاءُ ذلک الخلــقِ فيها　　　أيــن أســواقُها ذواتُ الزِّحــام

أيــن فُلْــکٌ فيهــا وفُلْــکٌ إليها　　　مُنشــآتٌ فــی البحــر كالأعــلام

أين تلــک القصورُ والــدورُ فيها　　　أيــن ذاکَ البنيــانُ ذو الإحــكام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳۴۰/۳)

ثم يتجه نحو هذه المدينة المهدمة بعد الهجوم، وهذا الأسلوب أسلوب جاهلی أيضا، فكما أن الشاعر الجاهلی يتذكر منازل الحبيبة ثم يرجع إلی الأطلال والدمن وما عليها من الهدم والفنا، فهذا ابن الرومی أيضا، يميل إلی هذا الأسلوب فی أطار جديد وحضارة جديدة، فإنه يبز الشعراء جميعا بما امتاز به عن قدرة علی التصوير فهو أبدا منساق وراء ملكته الغالبة. (شلق، ۱۹۶۰م: ۲۳۵) فهو يقول:

وخلتْ مــن حُلولها فهْــی قَفْرٌ　　　لا تری العيــن بين تلک الأكام

غيــرَ أيْــد وأرْجُــلٍ بائنــاتٍ　　　نُبِــذَتْ بينهــنَّ أفــلاقُ هــام

ووجــوهٍ قــد رمَّلتْهــا دمــاءٌ　　　بأبــی تلكــمُ الوجــوه الدوامی

وطِئــتْ بالهــوانِ والذُّلِّ قســراً　　　بعد طــولِ التبجيــلِ والإعظام

فتراهــا تَسْــفی الريــاحُ عليها　　　جاريــاتٍ بهبــوة وقتــام

خاشــعاتٍ كأنَّهــا باكيــاتٌ　　　باديــاتِ الثغــور لا لابتســام

(ابن الرومی، ۲۰۰۲م: ۳۴۰/۳)

لايستطيع القاریء أن يتخلص من جو الفاجعة، لأن الشاعر نقلها إليه نقلا أمينا بارعا فلا يهمّه بعد ذلک أن يوجد فی عصر ابن الرومی أو لايوجد أن يشهد نكبة البصرة أو

لایشهد.

انظر فی کلمة «بائنات» بالنسبة إلی الأرجل والأیدی، ذلک تجسید واضح مؤثر کأنک وأنت تجاوزت مئات السنین تری أمامک ما وصفه الشاعر، الأیدی والأرجل مفصولات بعضها عن بعض وقد انتثرت بینها قطع من الجماجم، «أفلاق هام». (شلق، ١٩٦٠م: ٣٣٥-٣٣٦)

٤. الصور القویة الإیحاء:

تتلاحق أبیات ابن الرومی مصورة للمتلقی تصویرا قوی الإیحاء یعتمد علی الحساسیة الفنیة المستقلة بالإضافة إلی الاعتماد علی العقل.

٥. الاهتمام بالمعنی أکثر من اللفظ:

لم یکن ابن الرومی الذی شذ فی سواد شعره، لیقلد فی فنه؛ وقد امتاز عن جمیع سالفیه، بقلة اهتمامه للصیاغة اللفظیة وجمالات البدیع المموهة الذائعة فی عصره؛ فهو یهتم قبل کل شیء لإبراز الإحساس فی أدق تفاصیله وابتکار الصور والمعانی الجدیدة واستقصائها إلی أبعد غایاتها.

٦. میزات ألفاظه وقلة الإتیان بالصناعات الللفظیة:

ألفاظ هذه القصیدة تحتوی علی الزخم الشعری، و الشاعر یضعک توا بایحائیة ألفاظه المباشرة فی الجو الکامل الذی ارتضاه هو نفسه، غیر مستعین بک إلا بوصفک طرفا ثانیا تلقائیا لتجربة فنه. (شلق، ١٩٦٠م: ٣٥١)

أما لفظه من حیث هو صحیح أو خطأ، فلفظ عالم النحو مطلع علی الشواهد العربیة ولاسیما فی القرآن؛ من هنا لم یذکر "الأشیاء" إلا ممنوعة من الصرف وهی مصروفة فی قول بعض القیاسیین من النحاة لأنها جمع شیء. (الحر، ١٩٩٢م: ٣٣٠)

إنه لم یجعل اللفظ شغلا شاغلا فی صناعته، ولم یحفل به إلا لأداء المعنی الذی

يريده ومن ثم لم ينشغل باللفظ ولم يبد على معناه أثر الجهد فيه، وبهذا سلم من لعب الجناس اللفظى والمحسنات المموهة مع أنه نشأ فى العصر الذى نشأت فيه هذه المحسنات. (نفس المصدر: ٣٢٤- ٣٢٥)

ولاريب أن فى شعر ابن الرومى آثارا من البديع، كالجناس و الطباق وإن فى بديعه أحيانا بعض الإسراف؛ إلا أن بديع ابن الرومى مصادف لامنشود، يعرض للشاعر فلايرى بأسا من الأخذ به أو لايعرض فلا يسعى فى طلبه إلا نادرا لإبراز معنى دقيق. (القاخورى،١٣٧٧ش: ٥٢٥)

كما قلنا إنّه من بين الصناعات البديعية التى اعتمد عليها الشاعر صنعة الجناس والطباق ومراعاة النظير، ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة هو اهتمامه بالطباق قصدا لبيان حالة البصرة قبل الهجوم وبعده وزيادة حدّة التفجع وشدة الألم، فيطابق بين الحسن والسيء، والمحبوب والقبيح، فيقول فى البيت الثانى عشر:

لهـف نفسـى لجمعـكِ المتفانـى لهـف نفسـى لِعِـزّكِ المُسـتضام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

فالتضاد هنا بين «العز» و»المستضام» وإيهام التضاد بين «جمع» و»المتفانى». وهناک العديد من الأبيات التى وظّف فيها الشاعر الطباق للتعبير عن مشاعره تجاه هذا الحدث المؤلم وإعطاء صورة واضحة عنه؛ وقد تجلّى ذلک بوضوح فى الأبيات التالية من هذه القصيدة: فى البيت الخامس (مستيقظ، ورؤيا، ومنام) والبيت الثامن عشر (خلف، أمام) والبيت الثانى والعشرين (أب، بنين) والبيت الرابع والثلاثين (أرخص، غلا) والبيت السابع والثلاثين (ذى نعمة، محالف الإعدام) والبيت الثامن والثلاثين (باتوا أجمع شمل، تركوا شملهم بغير نظام) والبيت التاسع والأربعين (الهوان، التبجيل، الذل، الإعظام) والبيت الواحد والخمسين (باكيات، ابتسام) والبيت الثالث والخمسين (اسالاه، الجواب) والبيت الخامس والخمسين (فتيان، أشياخ).

ومن المحسّنات المعنوية التى اعتمد عليها الشعر فى هذه القصيدة مراعاة النظير؛ فجاء ذلک فى البيت الأول (مقلة، الدموع) والبيت الرابع عشر (المدلهم، الليل،الظلام) والبيت

الواحد والثلاثين (إماء، خدام) والبيت الخامس والثلاثين (بيت، مأوى، ضعاف، ايتام) والبيت الثانى والأربعين(منشئآت، فلك، بحر، أعلام) والبيت الثالث والأربعين(قصور، دور) والبيت الرابع والأربعين(رماد، تراب، تلال، ركام) والبيت السابع والأربعين (أيدى، أرجل، هام) والبيت التاسع والأربعين (هوان، ذل، تبجيل، عظام).

وأما، بالنسبة إلى الصناعات البيانية، فقد كان الاعتماد عليها قليلا؛ ففى البيت الرابع عشر مثلا، عندما أراد الشاعر أن يصوّر لنا شدّة سواد قلوب الزنوج ووجوههم شبّههم بالليل ووصف الليل بالمدلهم، ليبالغ فى خبثهم، فيقول:

دخلوهــا كأنهــم قِطــع اللّيــ ـــلِ إذا راحَ مُدلَهِــمَّ الظــلام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣٣٩/٣)

وفى البيت السابع عشر، يقول:

أيَّ هَــوْل رأوْا بهــمْ أىّ هَــوْلِ حُـــقَّ منــه تشــيبُ رأسُ الغلام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

وكذلک فى هذا البيت قام الشاعر بتوظيف الكناية (حق منه تشيب رأس الغلام) ليشير من خلال ذلک إلى شدة هذا الفزع العظيم، هذا الذى دب فى روح أهل البصرة فابيضت لشدته رؤوس الغلمان.

وأما فى البيت الرابع والعشرين والذى يقول فيه:

كــم رضيع هنــاکَ قــد فطموه بشــبا الســيف قبل حينِ الفطام

(المصدر نفسه: ٣٣٩/٣)

ففى هذا البيت يعتمد على الكناية للتعبير عن قتل الأطفال فى مهدهم على يد الزنوج وهو أبشع قتل. وفضلا عن ذلک، نستطيع أن نعدّ من البيت التاسع عشر إلى البيت السادس والعشرين، كلها كناية عن شدة المصيبة والألم والدمار.

٧. وزن القصيدة:

الوزن التفصيلى على "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" وهذا الوزن مناسب لقصائد الرثاء

ويساعد على تنغيم النفس الشعرى فينتج عن ذلک الاتحاد بين الصورة والإيقاع فتكون القصيدة كموج يتلاحق فتؤثّر تأثير بالغا على المتلقى يدرک من خلاله هول المصاب كما يريد أن يصوّره الشاعر.

٨. صناعة ابن الرومى الخاصة:

نلاحظ فى صناعة ابن الرومى الإكثار من المشتقات كأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة وكذلک التنويع فى استخدام المصادر بحيث لم نلاحظ مثلها فى شعر غيره ونحسب أن الافراط فى استخدام المشتقات هو الوسيلة التى لا بد منها للشاعر العربى الذى يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرج به فى مختلف درجاته، إذ ليس فى اللغة العربية ظروف كالظروف التى يشتقها الأفرنج من معظم الصفات والأسماء بإضافة صغيرة فى أول الكلمة أو فى آخرها فتدل على المعنى المقصود، و تدل كذلک على اختلاف الدرجة والقوة فى أداء ذلک المعنى، فإذا أراد الشاعر العربى أن يلتفت إلى هذه الفروق، فلا بد له من الاستعانة على ذلک بالمشتقات والأفعال المزيدة كما كان يفعل ابن الرومى، إلا أنه كان يسرف فى جمعها معا حتى تنبو بها الأذن فى بعض الأبيات. (العقاد، ١٩٥٧م: ٣٢٣)

ومنها فى قصيدة "رثا ء البصرة":

لرأينـــا مُسْـــتَيْقظين أمـــوراً	حســبُنا أن تكــونَ رُؤيـــا منـــام
أقــدم الخائـــنُ اللعيـــنُ عليهـــا	وعلـــى الله أيَّمـــا إقـــدام
طلعُـــوا بالمُهَنَّـــداتِ جِهْـــراً فألقـــتْ	حملهـــا الحامـــلات قبـــل التَّمـــام
كـــم أغصُّـــوا من شـــاربٍ بشـــراب	كـــم أغصُّـــوا مـــن طاعـــمٍ بطعـــام
كـــم رضيـــع هنـــاکَ قـــد فطمـــوه	بشـــبا الســـيف قبـــل حيـــنِ الفطـــام
مـــن رآهنَّ فى المقاســـم وسْـــطَ الـ	زنـــج يُقَسَـــمْنَ بينهـــم بالسِّـــهام
فاسْـــألاها ولا جـــوابَ لديهـــا	لسُـــؤال ومـــن لهـــا بالـــكلام
أيـــنَ عُمَّـــاره الأُلـــى عمَـــروهُ	دهْرَهُـــمْ فـــى تـــلاوة وصيـــام

(ابن الرومى، ٢٠٠٢م: ٣/ ٣٣٠–٣٤٠)

أما لغته، فهي سهلة طبيعية، غنية، دقيقة، بريئة من الابتذال وبعيدة عن الجزالة والترفع وهي من ثم أقرب إلى لغة النثر البليغ. (الفاخوري، ١٣٧٧: ٥٤٦)

٩. الوحدة العضوية:

من العلامات البارزة في هذه القصيدة (وهي الميزة العامة لشعره) هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظاميين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد، قلّما يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات وقلّما يتوالى فيه النسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتمّ إلا بإتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه. (الحر، ١٩٩٢م: ٣١٦)

النتيجة

إن ابن الرومي وإن لم يشغل نفسه طويلاً بالرثاء بل يمكن أن نقول إن شعر الرثاء عنده قليل بالنسبة لحجم ديوانه إلا أن رثاءه صادق اللوعة عميق التفجع، يأتي الخيال ليسعف العاطفة بأوصافه فيرسم معالم الفجيعة، ويلونها بألوان الأسى القاتمة، وتلح النزعة العقلية في رثائه ووجودها قد يكون مقبولاً في شعر الحكمة والمدح والفخر، ولكنه أمر حديث أن يتربع على قسمات قصيدة الرثاء عند ابن ابن الرومي.

فيما يلي نأتي بأهم نتائج البحث:

١. من حيث اللفظ؛ الألفاظ في هذه القصيدة كنموذج من شعر شاعرنا واضحة لا لبس فيها ولا غموض تستجيب لمنازع عصر ابن الرومي.

٢. من حيث التلاؤم بين اللفظ والمعنى؛ لقد وفّق الشاعر في ذلك بصورة فنّية فأصبح اللفظ في خدمة التعبير عن المعاني والتجارب الشعورية والشعرية للشاعر وهذا بشكل لا يثور أحدهما (اللفظ والمعنى) على الآخر.

٣. كما نعلم؛ لقد وصلت الكتابة في العصر العباسي الثالث إلى أوج مجدها، ففرضت

على الشعر أساليبها التى تتوخى الوضوح والتسلسل والاعتماد على ركائز منطقية، لذلك نجد سهولة البينة فى شعر ابن الرومى الذى هو مظهر لذلك التأثير.

۴. من حيث الوصول إلى الغاية، تجد القصيدة من روائع الأدب العربى والأدب الإنسانى تتلاقى مع الخطوط العالية التى تعبر عن أصفى إطلالات الإنسان من مشارفه البعيدة فى صعوده إلى الأعالى.

۵. الانتقال السريع إلى غرضه مباشرة دون تطويل فعلى سبيل المثال؛ وصف صاحب الزنج بالخائن اللعين دون أن يسميه، تحقيرا له وزيادة فى نفرة القلب من اسمه وأعماله، ثم سخر من ادعائه الإمامة، رافضا دعواه بالدعوة عليه ثم أخذ يتلهف على المدينة معددا معالمها الحضارية بأسلوب شعرى أخاذ؛كأن ابن الرومى خطيب وقف بين الناس يبين لهم هول الكارثة ويحضهم على الثأر، فالقصيدة تجمع ثلاث خصائص فى منهج واحد الخطا بة والكتابة.

۶. من حيث الصور المستعملة فى القصيدة؛ كل ما أورده الشاعر بشأن المدينة يغطى صورا تهويلية مثيرة متتابعة، يزجيها بما وهب من براعة تساعده على أن يستل الرحمة من قلوب من يعطف على فتنة الزنوج لمطالبتهم بالحرية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلكان، أبى العباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابى بكر. ١٩٧٧م. *وفيات الأعيان وإنباء أبناء اهل الزمان*. شرح وتحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار الصادر.

ابن الرومى، على ابن عباس. ٢٠٠٢م. *الديوان*. شرح الأستاذ أحمد حسن بسج. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصارى. لاتا. *لسان العرب*. طبعة مصورة عن طبعة بولاق معها تصويبات وفهارس متنوعة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة.

البستانى، فؤاد أفرام. ١٣٧٩ش. *المجانى الحديثة*. تهران: انتشارات ذوى القربى.

البستانى، بطرس. لاتا. *دائرة المعارف*. بيروت: دارالمعرفة.

حاج حسن، حسين. ١٩٨٧م. *أعلام فى العصر العباسى*. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع.
الحاوی، أيليا. ۱۹۸۷م. *فن الوصف*. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.
الحر، عبد المجيد. ۱۹۹۲م. *ابن الرومی*. بيروت: دار الكتب العلمية.
حمدان، محمد. ۲۰۰۴م. *أدب النكبة فی التراث العربی*. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
الرومي، ياقوت. ۱۹۲۳م. *معجم الأدباء وطبقات الشعراء*. تصحيح: د.س.جرجيلوث. الهند: المطبعة الهندية.
شلق، علی. ۱۹۶۰م. *ابن الرومی فی الصورة والوجود*. دار النشر للجامعيين.
ضيف، شوقی. لاتا. *فنون الأدب العربی(الرثاء)*. القاهرة: دار المعارف.
طاهری، علی. ۲۰۰۳م. *الرثاء فی الأدب العربی*. مجلة آفاق الحضارة الإسلامية. العدد الحادی عشر. السنة السادسة.
العقاد، عباس محمود. ۱۹۵۷م. *ابن الرومی حياته من شعره*. القاهرة: مكتبة السعادة.
الفاخوری، حنا. ۱۳۷۷ش. *تاريخ الأدب العربی*. تهران: مكتبة توس.
فروخ، عمر. ۱۹۶۸م. *تاريخ الأدب العربی*. بيروت: دارالعلم للملايين.
الكفاوين، شاهر. ۱۹۸۴م. *الشعر العربی فی رثاء الدول والأمصار حتی نهاية سقوط الأندلس* (رسالة لنيل درجة الدكتوراه فی الأدب العربی) جامعة أم القری. كلية اللغة العربية.
مرزبانی، أبی عبدالله محمد بن عمران بن موسی. لاتا. *معجم الشعراء*. تحقيق: عبدالستار أحمد فراج. دمشق: منشورات مكتبة النوری.
معلوف، لوئيس. ۱۴۲۳ق. *المنجد فی اللغة*. تهران: انتشارات ذوی القربی.
مقدسی، أنيس. ۱۹۷۱م. *أمراء الشعر العربی فی العصر العباسی*. بيروت: دارالعلم للملايين.
المقری، محمد عبد الغنی حسن التلمسانی. ۱۹۸۸م. *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*. المحقق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر.
نفيسی، علی أكبر. ۱۳۵۵ش. *قاموس نفيسی (ناظم الأطباء)*. مقدمه محمد علی فروغی. تهران: مطبعة خيّام.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ۱۳۹۰ش / أيلول ۲۰۱۱م

السرد واللغة في رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم

علی گنجیان خناری*

زهرا پاک نهاد**

الملخص

تعتبر الرواية من أبرز الفنون الأدبية ولها مكانة متميزة في الأدب العربي المعاصر. فالرواية في عصرنا الحاضر تتناول الموضوعات الواقعيّة، وصارت مركزيّتها تصويراً من الحياة، كما نلاحظ هذا الأمر في رواية «التلصّص» لصنع الله إبراهيم.

يعتبر «صنع الله إبراهيم» من نجوم الأدب الستيّني، وقد صوّر لنا في هذه الرواية مصر في عام ۱۹۴۸م، فيتحدّث في بنائه الروائي عن الماضي مناقشاً القضايا المعاصرة في القاهرة.

ونستعرض في هذا المقال طريقة سرد الرواية عند هذا الكاتب في «تلصّصه»، وهو يعتني بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوي بالبيئة والشخصيات، ويتحدّث فيها عن أبطال الرواية على حسب المواقف التي تقتضي الكلام.

الكلمات الدليلية: صنع الله إبراهيم، رواية التلصص، السرد واللغة.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبايي – أستاذ مساعد.

**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم

Aligangyan1968@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۷/۲هـ . ش

تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۲۳هـ . ش

المقدمة

تعتبر «التلصّص» الرواية التاسعة من روايات صنع الله إبراهيم. (القاهرة، ۲۰۰۷م) ويهدف الكاتب فيها تسليط الضوء على القضايا الهامّة التى ملأت ذهنه و كوّنت همومه. ربّما أراد الكاتب من خلال تلصّصه على الماضى أن يطرح أفكاره بشكل غير مباشر؛ فهو يتسلل إلى أحوال مجتمعه، ويرى بعينه ويسمع بأذنه ويدرك بكلّ حواسه واقع الحياة اليومية، ويجد من خلال هذه الأعمال أجزاء مضيّعة من ذاته، ويفتح لنا النافذة التى كانت مغلقة فى حياتنا وأفكارنا؛ وهكذا تزداد بصيرتنا بما يجرى فى أنفسنا ومجتمعنا، ويزول النقاب عن الأعمال، وترسم لنا صور واضحة من حياة شعب مسلم و...، فتحدّد لنا ماهيّة الرواية من العناصر الهامة فى البنية الفنية عند الكاتب كالسرد، و الحوار، واللغة، والبيئة، والشخصية، وغير ذلک.

عنصر السرد فى "التلصّص"

تعدّ الرواية إحدى الأشكال القصصية الحديثة التى تشمل التجارب الإنسانيّة، وتعالج مشكلات الحياة وتضم الشخصيات الواقعيّة أو الخياليّة، فتقوم على العناصر التى يتفق عليها أكثر الأدباء والنقاد، وهى: الشخصية، والحدث، والسرد، والحوار، والوصف، والزمان، والمكان، واللغة.

وفى دراسة الرواية نجد مجموعة العناصر المهمة التى تعدّ من أهمّ معالم البناء الفنّى لها. والسرد من الأدوات الفنيّة التى يستخدمها الكاتب للوصول إلى غاية قصّته، وهو العمود الفقرى تركّز عليه الأدوات الأخرى كالحوار والوصف وغيرهما. فالسرد هو دراسة القصّ واستنباط الأسس التى يقوم عليها وما يتعلق بذلک من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. (الرويلى والبازغى، ۲۰۰۰م: ۱۷۴)

والسرد هو فنّ تعبير الألفاظ عن الوقائع ليبيّن لنا الصورة المتخيّلة إلى الصورة اللغوية من خلال نقل الجزئيّات مع الأحداث. ونعتبر السرد من الأدوات الفنيّة للوصول إلى غاية القصة وأهدافها. (المصدر نفسه: ۱۷۴)

هذا المقال يلقى الضوء على أهمّ الأساليب التى تجعل من «التلصّص» بنية فنيّة متكاملة. نشرت هذه الرواية سنة ٢٠٠٧م فى القاهرة (دار المستقبل العربى)، وفيها يعالج الكاتب الأحداث التى جرت عام ١٩٤٨م فى عاصمة مصر، وذلک على لسان طفل راو متلصص. وقد سرد «صنع الله إبراهيم» فى إطارها العام الأحداث اليوميّة فى حياة الناس ليصور لنا عودته إلى أربعينات القاهرة فى «تلصّصه»، وهو يعتنى بالتفاصيل معتمداً على صلات الطفل الراوى بالبيئة والشخصيات.

يحكى صنع الله روايته بالطريقة التاريخية أو التقليدية التى يعتمد الراوى فيها على ضمير الغائب، كما نرى اعتماده على ضمير المتكلم فى طريقته الذاتية، فيستخدم أسلوب الاسترجاع ليعود بنا عبر رحلة تذكاريّة إلى الحياة السعيدة الماضية. تتعدّد مستويات السرد عند الكاتب فى هذه الرواية ممّا ينقل الطفل من مشاهداته أو ممّا يتذكره فى خواطره بشكل التداعى الحرّ فى زمن ذاكرته، فيسترجع الطفل ليتذكّر خواطره مع أمّه، إذ «تكتب فيه بالقلم الرصاص بحروف كبيرة. ينتهى السطر فتترک السطر التالى، وتواصل الكتابة. تقرأ لأبى بعض ما كتبت. أسمع اسم هتلر وغاندى ومايلز لامبسون.» (إبراهيم، ٢٠٠٧: ٢٧)

فالسرد عملية إنتاج يمثّل فيها الرواى دور المنتج، والمروى له دور المستهلک، والخطاب دور السلعة المنتجة. فهو الذى يتمّ من خلاله تحويل الحكاية إلى قصة فنيّة. وهو يشمل الراوى والمنظور الروائى وترتيب الأحداث. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ١٠٥)

فلذا اختار الروائى صنع الله إبراهيم طفلاً لتلصّصه على التاريخ، لأن يكون بطلاً بريئاً فى جودة عنوان روايته وجولانه فى امتداد الرواية.

يمعن الراوى النظر فى القضايا السياسية والاجتماعية أكثر من اللازم لتعتبر روايته الرواية السياسية- الاجتماعية، وأن يلمح إلى الأوضاع الثقافية والدينيّة والأخلاقية فى المجتمع المصرى.

وتعتبر وسيلته «التلصّص» على المجتمع والحكومة فى هذه الرواية ليدخل فى الخطوط الحمراء، وليرينا الحقائق المرّة التى تمتلئ بالنفاق والزيف والخداع على لسان

صبى برئ.

ونجد للسرد طرقاً مختلفة، منها: الطريقة التقليدية أو المباشرة: وهى طريقة الكاتب ليعتمد على ضمير الغائب، كأنّه مؤرخ فى روايته؛ وطريقة السرد الذاتى: وفيها يستخدم الراوى ضمير المتكلم ويجعل الكاتب نفسه إحدى شخصيات قصّته؛ وطريقة رسم الرسائل أو المذكّرات: وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل أو المذكّرات؛ وطريقة تيّار الوعى: وهى تشمل النجاوى الداخلية التى ربّما تكون على لسان الشخصية نفسها من الأحداث فى الماضى أو التأمّلات والأحلام أو الآمال فى المستقبل متدّفقاً الذكريّات والأحلام والتصوّرات من خلال مناجاة الكاتب مع نفسها. (جمع من المؤلفين، ١٩٩٩م: ٣٤٧)

وتكون طريقة الرواية مسيرالكاتب للبلوغ إلى أهدافه فى القصّة؛ فيجب أن يكون البناء متلاحم الأجزاء فى سرد الأحداث والوقائع ومتناغم الموضوع والواقع.

فنحن نعلم أنّ بناء الرواية يختلف عند الرواة، وربّما يبنى صنع الله إبراهيم هذه الرواية على أساس النوع التقليدى، لأنّنا نشاهد ترتّب الأحداث فيها من البداية، وتستغرق الرواية فترة طفولة الراوى حتّى سنّ العاشرة فتسير الحياة حسب النتائج المنطقية.

ليس الطفل الراوى عالماً بكل شيء، بل إنّه الطفل الذى يقدّم لنا ما يراه ممّا يقع أمامه ويشارك فيه، كأنّنا نرى هذه المشاهدات من عين الكاميرا. وقد أشارت الأديبة والشاعرة المصرية فاطمة ناعوت إلى هذا الموضوع قائلة: الراوى غير عليم. يحكى الحوادث وقت حدوثها ولايعلم مآلاتها ولا مقدّرات الشخوص. فهى تعتقد أنّ البنية السرديّة فى هذه الراوية تتحرّك بين الاثنين:

البنية السردية الأولى تتناول حوادث طفولة الصبى بين والده وأصدقائه والخادمات والجارات اللواتى كنّ يمثلن له أمّهات بديلات.

أمّا البنية السردية الثانية، وتظهر بالفونت الأسود الغامق، فذكريات عارضة يتذكّرها الطفل مع أمّه الغائبة. (ناعوت: تلصّص على تلصّص صنع الله إبراهيم)

والضمير فى السرد هو عنصر لغوىّ صرفى وظيفته تمثيل أحد المشاركين فى عملية

الاتّصال أو تبادل الكلام. والمتكلم الذى ينطق بالقول، والمخاطب الذى يتوجّه إليه القول، والغائب الذى يدور حوله القول، وكلّ حكاية تستخدم هذه الضماير (أنا، أنت، هو، هى، و...) لتشير إلى هذه الأطراف الثلاثة. فإسناد الأفعال إلى المتكلم فى النصّ السردى يدلّ على الراوى نفسه أو إحدى شخصيات الحكاية. وربّما يكون الراوى بطل الحكاية أو يكون الراوى فيها مجردّ شاهد أو مراقب. ولكن لايمكن الراوى أن يكون البطل، لأنّه يروى ولايفعل، بينما البطل يفعل ولايروى. (زيتونى،٢٠٠٢م: ١٢١)

فيستفيد الكاتب من ضمير الغائب فى وصفه ليسرد بالطريقة التقليدية، كما يستخدم ضمير المتكلم للطفل الراوى على هيأة الطريقة الذاتية: «أخلع النظارة التى ألصقت بى اسم غاندى وأربط منديلاً فوق أنفى ثم أرتديها من جديد. أقرفص خلف كوم من الحجارة ومسدّسى فى يدى.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ١١)

يحاول الراوى أن يعود إلى الماضى، فيسرد بذاكرته على طريق تيّار الوعى، ونرى فيه النجاوى الداخلية فى نفس الصبى وتداعياته الفكرية، فهو يتحدّث مع نفسه إذ يقول: «أتمنّى لو أجد نفسى فىالفراش، فوق مرتبة على سجادة حجرة المسافرين إلى جوار الخادمة... يدها تعبث بشعرى وتتحسّس جلد رأسى. تنتهى الأغنية، فتحكى لى قصّة الشاطر حسن.» (المصدر نفسه: ٣)

يستخدم صنع الله إبراهيم فى روايته «التلصّص» التقنيات الحديثة والأدوات الملائمة لها، بما يناسب موضوع روايته؛ فيعتبر من الذين يجدّدون فى بناء الرواية العربية المعاصرة. إنّه يكسر القوالب الاعتيادية والتقليدية ويزيّن أسلوبه السردى بهذه التقنيات. فنحن نتلقّى الرواية من عين الكاميرا بيد الطفل الراوى المتلصّص، ونلتقط الصور والمشاهد الوصفية من خلالها، كما يتمتّع من أساليب تيّار الوعى كالتداعى الحرّ والمونولوج الداخلى والاسترجاع.

يمتاز صنع الله إبراهيم بأنّه أديب شعبى، لأنّه يخلق شخصياته وأحداثه فى أحياء القاهرة ساعياً إلى اتّحاد بين الرواية والأديب والمواطن. فيضعهم فى إطار الواقع المعيش، ويستمدّ من المادّة التاريخيّة الوثائقيّة ليدفع رواياته لذلك.

ويعتقد الدكتور سيد البحراوى بأنّ صنع الله إبراهيم قد حققتّ له قدرته الفائقة على فهم الحياة والبشر على الأصعدة المختلفة نفسيّاً واجتماعيّاً وسياسيّاً وبالإجمال إنسانيّاً، حيث ينطلق الكاتب من درجة النضج الإنسانى والفنّى الذى يكتسبه عبر رحلته من الحياة تجاوزت الستيّن، ورحلته من الفنّ التى تجاوزت الأربعين. (البحراوى، لاتا: ۹۵)

ونستلهم الوقائع التاريخيّة من نصّ هذه الرواية فى إطار الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة خلال القرن العشرين. ويصوّر الكاتب مصر فى ۱۹۴۸م، فيتحدّث فى بنائه الروائى عن الماضى مناقشاً القضايا المعاصرة فى القاهرة؛ فيصير الزمن الماضى زمناً حاضراً عند القارئ، فيتلقاه بعيونه المعاصرة معتمداً على اشتراكه مع الشخصيّات والأحداث فى الواقع المعيش. وقراءته فى الأغلب تكون قراءة حواريّة و وصفيّة من خلال الأساليب الفنيّة متفاعلاً مع النصّ المقروء.

اللغة والحوار فى "التلصّص"

تعتبر اللغة إحدى عناصر الرواية وهى نسيج النصّ، وبها تكشف كلّ مقاصد الرواية. تجمع فى ذاكرة اللغة، الأفكار والتعابير والمعانى. يجب على الكاتب أن تكون لغته أكثر ملائمة من وسائل بناء قصّته فى السرد والحوار والوصف وغيرها. والأفضل أن يكون مستوى اللغة بسيطة سهلة قريبة من الأفهام.فنرى فى بعض الروايات يرتقى الرواى بلغته إلى مستوى اللغة الأدبية النقيّة من شوائب العاميّة وربّما يهبطها إلى اللغة العاميّة.

ويعتقد الدكتور طه وادى بأنّ: «الأدب فنّ يحتاج إلى قدرات إبداعيّة وأدوات تعبيرية. وإذا كان النحات الذى يصنع تمثالاً من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوّع هذه المواد العصيّة، فكيف يعجز أديب عن تطويع اللغة لحوار قصّة أو رواية؟!» (وادى، ۱۹۹۲م: ۴۸)

يتحدّث صنع الله إبراهيم عن أبطال روايته باللغة المتسقة مع الإيقاع الجميل، تلك اللغة التى تلائم الحوار والسرد والوصف. وهو يلحظ دقائق الأمور ويكتب عن شعبه، لأنّه يعيش بين الشعب ويكسر حواجز العرف والتقاليد فى أسلوبه الفنّى، مستخدماً

اللغة بالإیجاز والضرب فی عمق المضمون. وربّما استفادته من الکلمة الواحدة فی هذه الروایة تنقل الأحاسیس التی یعانی منها أو تکشف لنا ما یدور فی داخل بطل روایته من طموحات وآلام وآمال. ویعمد الکاتب فی أحیان کثیرة إلی حذف الفعل والفاعل، ونجد المفعول به باقیاً فی النصّ فحسب، کما نری فی «دکّان الخردواتی.» (إبراهیم، ٢٠٠٧م: ٢)، و«حارّة مظلمة» (المصدر نفسه: ١٧)، و«صوت قدمین علی السلم.» (المصدر نفسه: ۴۶)

یخاطب صنع الله إبراهیم فی روایته هذه جمیع الناس من المثقفین وغیرهم مستخدماً لغة سهلة میسورة واضحة، فلا یدنو من العامیة المبتذلة. لغته لغة الشوارع ولغة واقع الناس، لکنّه یرتقی بها إلی الفصحی، ویستمدّ من الشخصیات الحقیقیة فیها محللاً بهم أوضاع المجتمع. ویلائم أسلوبه اللغوی الأحداث وتکوین الشخصیات.

فلغة السرد عند إبراهیم وسیلة بحث وتحلیل واکتشاف واعتراف، وهی أداة بحث تاریخی أو اجتماعی أو نفسی تشتبک بالمصادر والمراجع والشخصیات الحقیقیة. فاللغة لم تعد وسیلة إیحاء وترمیز. والمادّة المباشرة للسرد الأدبی هی الموضوعات الدینیّة والتاریخیّة والاجتماعیّة. (بنی عامر، لاتا: ١١)

یصوّر الکاتب لنا أحداث الروایة علی قاموس الصبی البطل دون التمهید، لأنّ الأطفال لایعرفون المقدّمة والتمهید. فنری أنّ العبارات والجمل جاءت بسیطة الألفاظ قریبة المعانی دون أیّ تعقید فی نصّ الروایة.

ویرسم الراوی الشخصیات مقتدراً مبیّناً واقع الحال ویتحدّث عن همومهم والحرمان والفقر والنقائض العالقة فی حیاتهم. ونلحظ أنّ عبارات الروایة تأتی موجزة ومحدّدة الهدف، وهی تشمل تعریة الواقعیّات واکتشاف النفاق بین الناس وإزالة الستار عن العلاقات بینهم.

فنلاحظ فی روایة «التلصّص» أن الحوار لاینفصم عن هیکل الروایة. ویرسم الکاتب صور الشخصیات من الطفل الراوی المتکلم إلی الشخصیات الأخری، کما نری أحوالهم ومشاعرهم. فیلمح الراوی رؤیة الحیاة الناطقة والمتفاعلة فی بنیة القصة. فنعتبر لغة الشخصیات صدی لمجموعة الأفکار التی تورد فی ذهن الکاتب؛ فتقترب هذه اللغة من

الأفهام وتنسجم مع الشخصيات؛ فإنّ الكاتب يرعى فيها مقدرة المتلقى الثقافية والبيئية؛ فمستوى لغته سهلة وبسيطة.

ويشدد بعض الدارسين على أن يتم السرد بالفصحى. أمّا لغة الحوار فتختار بين العامية والفصحى. فيفضّل البعض اللهجة العاميّة أو المحكيّة، لأنّها لغة الناس وتقترب بالواقعيّة. فإذا أريد للحوار أن يكون واقعيّاً ومعبّراً عن الشخصية تمام التعبير، لزم أن يكون بالعاميّة. لكن لهذه مضارّها على المستوى القومى وعلى المستوى القصصى. (جمع من المؤلفين، ١٩٩٩م: ٣٧٤)

ويختار إبراهيم اللغة الفصحى فى سرد روايته، كما يختار العامية لغة للحوار، كقوله على سبيل التمثيل- لا الحصر: «نتوقفّ أمام الجزار. يشترى أبى رطلاً من الكلاوى وخصية خروف. يدفع حساب الشهر الماضى. يسأله: أخبار أبوك إيه؟ يجيب بلهجة مستنكرة: قاعد مع العروسة.

يتبسم أبى: هنيئا له.

- يصح راجل كبير يعمل كده؟

- يعنى عنده كام سنة؟

- أهو عدى الستين.

- يهزّ أبى رأسه: ناوى يخلف؟

- لا. الحمدلله مبتخلفش. بس عايز يكتب الدكان باسمها.» (إبراهيم، ٢٠٠٧م: ٦١)

فنرى أساليب الحوار تختلف بعضها عن بعض- كما أشرنا إليها-. فربّما الإنسان يتحدّث مع نفسه أو يقوم بالحوار مع الغير. فالكاتب يستخدم هذين الحوارين ليتحدّث عن نفسه مباشراً أو غير مباشر. فيأتى الراوى أحياناً بأحداث فى الماضى أو أحلام فى المستقبل فيعتمد على النجاوى الداخلية وتتدفّق فيها ذكريّات الشخصيات أو أحلامها أو تصوّراتها.

ويستخدم الراوى الفعل المضارع من بداية الرواية إلى آخرها، ليذهب بنا إلى الماضى، فنرى الماضى فى الحال. ويمزج الكاتب الماضى بالحال باستخدام الفعل

المضارع ويقارن بين هذه الأزمنة. وكأنّ استخدام الفعل المضارع فضلاً عن الأسماء أو شبه الجملة يجعل فی يد الطفل الراوی جهاز الكاميرا. ومع تتابع حركاتها نشاهد المناظر والأحداث، فيأخذ الطفل بأيدينا ليطلعنا على الحقيقة.

ونلاحظ امتزاج الشعر والنثر فی«التلصّص»، ولعل إيقاع كلماتها تدّلنا على القصيدة النثرية فی كثير من المواضيع. ويختار الراوی ألفاظ روايته فی دقة بالغة: «يسأل أبی عن الثمن. يشتری رطلاً.

نتّجه إلی شارعنا. دكّان الخردواتی مغلق... نحيف فی معطف ثقيل، بنی اللون، فوق جلباب من الصوف. حول رقبته كوفية بيضاء وفوق رأسه طربوش.» (المصدر نفسه: ۴)

تخلو الرواية من حروف العطف أو الربط أو المعوّقات، وجملاتها خبرية قصيرة تخلو من الفاصلة أيضاً. فالطفل الراوی لايكلف نفسه فی استخدام المفردات الصعبة، فلايتلاعب بالألفاظ؛ ومن هنا تتكوّن الجمل عنده من كلمة أو كلمتين فی بعض الأحيان. فينبغی للقارئ أن يتحلى باليقظة الشديدة والانتباه الجيّد مستخدما التدقيق لمتابعة سلسلة الأفعال التی تدخل الرواية: «دكّان الخردواتی... الجزمجی.» (المصدر نفسه: ۱) وأيضا: «يشتری لی أبی كيساً من اللبّ. فيلمان. الأوّل قصير. عبارة عن حلقة من مغامرات جيس وجيمس. الثانی بلبل أفندی، لفريد الأطرش وصباح.» (المصدر نفسه: ۵۳)

وبالمناسبة لابد لنا من الوقوف قليلا أمام بعض الكنايات والإشارات الواردة فی هذا النصّ الروائی. وعليه فنقول: يبدو أن الكاتب يلبس عباراته أحيانا ثوب الرمز، ويعلن فكرته بشكل مبطن. ومن هذه الكنايات: – تنسدل جفونی فی استسلام (المصدر نفسه: ۹)؛ أضع يدی على نظارتی خوفاً من أن تطير (المصدر نفسة: ۳)؛ الدم يبفط من خدودها (المصدر نفسه: ۳۸)؛ إنّ اللون الأسود ما زال هو الموضة (المصدر نفسه:۸۶)، و... .

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلی عدة نتائج، منها:

– السرد من الأدوات الفنية للوصول إلی غاية الحكاية وأهدافها، وفی الواقع هو فن

تعبير الألفاظ عن الوقائع.

- يسرد "صنع الله إبراهيم" فى إطاره العام الأحداث اليومية فى حياة الناس ليصوغ لنا عودته إلى القاهرة فى الماضى بتلصّصه عليها.

- يستخدم الكاتب لغة متسقة مع إيقاع جميل لتلائمها مع الحوار والسرد والوصف، ولتكون وسيلة للبحث والتحليل والاعتراف عند هذا الروائى.

- تستغرق الرواية عاماً كاملاً ونرى ترتب الأحداث فيه لتسير حياة الطفل الراوى على حسب النتائج المنطقية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، صنع الله. ٢٠٠٧م. *رواية التلصص*. القاهرة: دارالمستقبل العربى.

البحراوى، سيد. لاتا. *الأنواع النثرية فى الأدب العربى المعاصر*. الملتقى الثقافى الحضرمى:
ww.hadramy.com

بنى عامر، عاصم محمد أمين. *التجريب فى روايات صنع الله إبراهيم، الجامعة الأردنية*. مركز اللغات:
http://www.najah.edu/researches/658.pdf

جمع من المؤلفين. ١٩٩٩م. *المفيد فى الأدب العربى*. ج٢. الطبعة الأولى. بيروت: دار العلم للملايين.

الرويلى، ميجان والبازغى، سعد. ٢٠٠٠م. *دليل الناقد العربى*. ط٢. الثقافى العربى.

زيتونى، لطيف. ٢٠٠٢م. *معجم مصطلحات نقد الرواية*. الطبعة الأولى. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ناعوت، فاطمه. «تلصّص على تلصص صنع الله ابراهيم». النهار:
http://aljaml.sandbox.eghna.com/node

وادى، طه. ١٩٩٢م. *دراسات فى نقد الرواية*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ۱۳۹۰ش / أيلول ۲۰۱۱م

تحليل الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني

عيسى متقي زاده*

علي رضا محمد رضائي**

أمير فرهنگ نيا***

الملخص

إنّ البحث في الخطاب الأدبي وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات، والأسلوبية، والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت في مقاربة الأثر الأدبي بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب. وهو أقرب أنواع الخطاب للتربية وتعديل السلوك وتعليم الناس؛ حيث إنّه يرقى بالتفكير، والقلب، والسلوك من خلال أساليبه المختلفة، منها البيانية كالتشبيه، والمجاز، والرمز، أو الأساليب التي تخصّ علم المعاني كالدعاء، والاستفهام وهي أساليب تنبّه الحس الجمالي والمتعة في النفوس وتحمل الفائدة المرجوّة في ثنايا الخطاب الممتع، فتوصلها بطريقة محبّبة، بعيدا عن أساليب الجدل الجافّ الذي لاتصبر له النفوس ولاترغب فيه.

إنّ هذا المقال يسعى إلى دراسة الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني، وهي خطبة يمتاز الخطاب الأدبي فيها بقدرته على إيصال محتواه إلى طبقات المجتمع على اختلاف شرائحها؛ حيث يكثر فيها اقتران اللفظ والمعنى أو الشعور والتعبير؛ كذلك تهدف إلى دراسة الواقع الجمالي الذي يحدثه هذا العمل الأدبي في المتلقي وردود فعله إزاءه، حين يتأمله ويتفكّر فيه؛ ويتبّع المقال التحوّلات والتطوّرات التي يتداولها المتلقي أو المستمع.

الكلمات الدليلية: الخطاب الأدبي، المقامة، المبدع والمتلقي.

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت مدرس – أستاذ مساعد.

**. عضو هيئة التدريس بجامعة طهران، فرع قم – أستاذ مساعد.

***. طالب الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندي

Farhangnia2002@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۷/۲۰هـ. ش

تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۷/۲۹هـ. ش

المقدمة

كان الخطاب فى البلاغة القديمة مجرّد وسيلة يعبّر بها عن الفكرة، ولكن كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلّا، يحمل خصائصه الذاتية، ويظهر ذلک فى الرسالة (النص) الصادرة من الكاتب إلى المتلقّى.

يستمد مفهوم الخطاب قيمته النظرية، وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا فى مجال النقد الأدبى الحديث فى نقطة تقاطع/تلاقى بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التى تتطلبها عمليات التحليل، والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلاّ على نفسه. بل إنّ مفهوم الخطاب قديعود بنا أدراجا إلى ما هو أعمّ من اعتباره مجرد مفهوم إجرائى فى تفكيک سنن النصوص ومرجعياتها، وذلک من خلال إعادة النظر فى أنساق المعرفة النقدية التى اتخذت من النصوص التراثية سندا لها.

إنّ هذا المقال يسعى إلى دراسة الخطاب الأدبى فى مقامات الهمذانى ويهدف إلى دراسة الواقع الجمالى الذى يحدثه هذا العمل الأدبى فى المتلقى وردود فعله إزاءه، حين يتأمله ويتفكّر فيه؛ ويتّبع المقال التحوّلات والتطوّرات التى يتداولها المتلقى أو المستمع وفقا للمنهج الوصفى والتحليلى.

١. الخطاب

ورد فى معجم المصطلحات العربية الخطاب، الرسالة (Letter)، نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه، يتضمن عادة أنباء لا تخصُّ سواهما. ثم انتقل مفهوم الرسالة من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبى قريب من المقال فى الآداب الغربية – سواء أكتب نظما أو نثرا – أو من المقامة فى الأدب العربى. (مجدى، وهبة؛ والمهندس كامل، ١٩٨٤م: ٩٠)

أما فى المعاجم الأجنبية فإن الخطاب «مصطلح ألسنى حديث يعنى فى الفرنسية (Discourse)، وفى الإنجليزية (Discourse)، وتعنى حديث، محاضرة، خطاب،

خاطب، حادث، حاضر، ألقی محاضرة، وتحدث إلی.» (إلیاس انطون، ۱۹۷۲م: ۱۹۱)

وهناک علاقـــة قوية جدا بین الخطاب والنص. «فالخطـــاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشـــترکة أی أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصی یمکن الرجوع إلیـــه فی وقت لاحق، وإذا کان عالـــم النص هو الموازی المعرفـــی للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران فی الذاکرة من خلال استعمال النص فإن عالم الخطاب هو جملة أحـــداث الخطاب ذات العلاقات المشـــترکة فی جماعة لغوية أو مجتمع ما ... أو جملة الهموم المعرفية التی – جری التعبیر عنها فی إطار ما.» (دی بوجراند، ۱۹۹۸م: ۶)

یبـــدو أنّ أنواع الخطاب فی الأدبیات المعاصرة قد تمّ اســـتبعادها لحســـاب عمومية الخطاب وإخضاعه لمنطقٍ لغوی ومنهج تحلیلی واحد؛ وفی العمومية تخفی الخصوصية؛ فقد اتجهت المدارس اللغوية المعاصرة نحو الشـــکل دون المضمون؛ وبالتالی لم تُعنَ إلّا بالتراکیب والمضمون؛ المضمون من حیث هو مضمون، دون تخصیصه بدینی، أو فلسفی، أو أخلاقـــی، أو قانونـــی، أو تأریخی، أو اجتماعی سیاســـی، أو أدبـــی فنّی، أو إعلامی معلوماتی، أو علمی منطقی؛ فالخطاب أصوات ونبرات، أکثر منه معانی ودلالات، وتترک الدراســـات اللغوية المعاصـــرة أنواع الخطاب إلی میادینها خارج علم اللســـانیات العامّ؛ فالخطاب الدینی جزء من الفکر الدینی، والخطاب الفلســـفی أحد موضوعات الفلســـفة، والخطاب الأخلاقی موضوع من موضوعات الأخلاق، والخطاب القانونی جزء من منطق القانون، والخطاب التأریخی یدخل فی فلســـفة التأریخ، والخطاب الأدبی الفنّی جزء من علوم النقد، فأنواع الخطاب فی اللســـانیات المعاصرة تدخل فی علومها الخاصّة، ولیس فی علم اللسانیات نظرا لسیادة النزعة الشکلية علیه؛ فمن الواضح أنّ علم اللسانیات قد استقلّ بنفسه عن باقی العلوم الإنسانية، وأصبح الخطاب فیه خطابا لغویا خالصا بصرف النظر عن مضمونه وموضوعه وقصده وباعثه.

۲. عناصر الخطاب

لیس هناک خطاب إلّا یدور فیه هذه العناصر، وهی:

أ. المبدع

إنّ المبدع يمتلك المقدرة على نقل الأفكار في أشــكال وطرق متنوّعة، وعليه فإنّ الخاصيــة اللغوية يمكن أن تثيــر انفعالات متعددّة ومتميزة تبعا للســياق الذى تردُ فيه، وينتج عن ذلك أنّ نفس الانفعال يمكن أن نثيره بوسائل أسلوبية متعدّدة، وهكذا يكون تركيب الأســلوب وما ينتج عنه من أثرِ انفعالى مطابقــا لخاصية الدوالّ والمدلولات فى الدراســة اللغوية، وبهذا تمتلک الأســلوبية ســبلها الخاصّة بها مثلما للغة الخطاب هذه السبل. (عبد المطلب، ١٩٩٤م: ٢٢١)

يؤكــد بارت «أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صــوت كما أنها نقض لكل نقطة بدايــة (أصل)، وبذا يدفع بــارت المؤلف نحو الموت، بأن يقطــع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، ومن ذلک تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف. والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلــف العمل أو المالک للغة أو مصدر الإنتاج، ووحدة النص لاتنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتى من مصيره ومســتقبله، ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشــارف عصر القارئ. ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ لابد أن تكون على حســاب موت المؤلف وبذا يحســم بارت الصراع بين العاشــقين المتنافســين على محبوب واحد فيقتل رولان بارت منافســه ليستأثر هو بحب معشــوقه (النص) وينتصر القارئ على المؤلف، ويخلو الجو للعاشــق كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لايشاركه فيه مشارک. وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه على وجود الابن، إذ تتحول إلى علاقة ناسخ ومنســوخ أى أن المؤلف لايكتب من اللغة التى هى مستودع إلهامه، ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص، ما كان المصدر.» (الغذامى، ١٩٨٨م: ٧١،٧٢)

ب. المتلقى (المرسل إليه)

بــدأ الاهتمــام المتزايد بالمتلقــى، وكان ذلک منذ ظهــور ما بعــد البنيوية (Post-structuralism) "فقد أثار" قتل البنيويــة للمؤلف، وتحويلها التواصل البرغماتى إلى

لعبة المنطق الشـكلى التركيبية، واعتبارها النص الأدبـى بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبسـياق التلفظ ... ردود فعل متباينـة لعل أبرزها تبلور خطاب نقدى يحتفى بالعلاقـة المتبادلة بين القارئ والنص. بحيث ينظر إلى القـراءة بما هو فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة. كما أن النظرية اللسـانية سـاهمت بدورها فـى لفت النظر إلى المتلقى فهى تصادر على موضوعها هو النص، باعتباره "مرسـلة مشفرنة" (Message Code) تنتقل عبر سـيرورة تواصلية من "مرسـل" (Destinateur) إلى مرسـل إليه (Destinataire) ويتعين على المرسـل إليه أن يحل شـفرات تلك المرسلة، مما يعنى أن التواصـل لايتحقق إلا حين يتم حل الشـفرات هذا بذلك، يقضـى «المنهج العلمى بدارسة النص ليس انطلاقا من المرسل، أى المؤلف بل من زاوية المرسل إليه خاصة أى المتلقى.» (بندحدو، ١٩٩٤م: ٤٧٢-٤٧٣)

وإن ما يميز المتلقى امتلاكه حاسـة التوقع والانتظار، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار، فإنه يمتلك قمة البيان الأسـلوبى الذى لايكون إلا مجموعة طاقـات وإمكانيات لغوية، والمبدع الفنان هو الـذى يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لايكتفى بأداء المعنى وحده وبأوضح السـبل، وإنما يجب أن يكون الوضوح فى أجمل ثوب، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه. (عبد المطلب، ١٩٩٤م: ١٩٧)

ج. السياق

إنّ السـياق عند جاكبسون هو «الطاقة المرجعية التى يجرى القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقى من تفسير المقولة وفهمها. إنه الرصيد الحضارى للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه... ولاتكون الرسالة بذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك ووسائله... فلكل نص أدبى سياق يحتويه، ويشكل له حالة انتماء، وحالة إدراك.... وهو سابق له فى الوجود. فالسياق أكبر وأضخم من الرسالة ... وموضع النص من السـياق مثل موضوع الكلمة من الجملة، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة.» (الغذامى، ١٩٨٨م: ٨-١١)

إن «الضابط فى كل قراءة هو السـياق فالمعرفة التامة بالسياق، شرط أساس للقراءة الصحيحـة، ولايمكـن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق؛ لأن النص توليد سياقى ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوى ليؤسس فى داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبى، والقارئ حر فى تفسير الشفرة وتحليلها، ولكن مقيد بمفهومات السياق.» (المصدر نفسه: ٧٨)

٣. أنواع الخطاب

تتعدد أنواع الخطاب العربى وتختلف باختلاف مرجعيتها، فهى ثلاثة:

أ. الخطاب القرآنى

إنّ الخطاب القرآنىّ خطاب إلهى، مطلق ولا نهائىّ فى دوالّه ومدلولاته، وهو رسـالة ربّانية لجميع الناس دون الانتصار إلى صفة طائفية أوجغرافية أوشـعوبية معينة:﴿يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شـعوبا وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير﴾ (الحجرات: ١٣)

إنّ الخطـاب القرآنـى لانهائى الـدال والمدلول أو التركيب، هـو «خطاب يميل إلى مرجعية ثلاثية، فهناک مرجعية الدال، ويكون النص على مثال مرسـله. وهناک مرجعية المدلول، ويكون النص فيها على مثال متلقيه. وهناک أخيرا، مرجعية النص نفسـه على نفسـه ويكون النص فيها دالا ومدلولا خالقا لزمنـه الخاص ودائرا مع زمن المتلقين فى كل العصور، وسمة القراءة فى كل ذلک، أن كل واحدة من هذه المرجعيات تستقل بذاتها وتطلب الأخرى فى الوقت ذاته.» (عياشى، ١٩٩٠م: ٢٢٠)

ب. الخطاب الإيصالى

إن عمليـة الإيصال لاتكون إلا بوجود الأقسـام الثلاثة: المرسِـل، والمرسَـل إليه (المتلقـى)، والرسـالة؛ قد ذهبت بعض الدراسـات الحديثة، إلى دراسـة هذا النوع من الخطاب تحت اسـم «La Pragmatique" النفعية أو "التداولية"، وهذه الدراسات كما

تقول "فرانسواز آرمينغو": تدرس «اللغة ظاهرة استدلالية، وإيصالية واجتماعية في الوقت نفسه.» (عياشي، ٢٠٠٢م، ١٤١)

يعنى التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أومرسَل إليه؛ ومن الناحية الألسنية، فإنّ فكرة الفاعل ضرورية لمتابعة تحوّلات اللغة في الخطاب؛ فليست اللغة نظاما وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم وحدة شخصية، أو فردا معروفا في ممارسته القولية، بالرغم من أنّهما يمثّلان الأساس الضروري لنظرية اللغة والأسلوب؛ ففي علم اللغة نجد أنّ تصوّر الفاعل المنتج للخطاب تقترن به ملاحظة حضوره في هذا الخطاب ذاته، فالفعل الفردي لتملُّكِ اللغة يدخلُ المتكلمَ في كلامه، وهذا اعتبار يعَدُّ جوهريا في تحليل الخطاب، إذ أنّ الخطاب هو المكان الذي يتكوّن فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإنّ الفاعل يبني عالمه كشيء ويبني ذاته أيضا. (فضل، ١٩٧٨م: ٩٠)

ج. الخطاب الإبداعي

يقوم الخطاب الشعري الإبداعي على ستة عناصر كما حددها جاكبسون تغطي كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية. فلقد وجد أن السمة الأساسية التي من أجلها وجد النص هي الاتصال، هذا ويأخذ النص سماته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الاتصال، والتي فصلهما جاكبسون في نظرية الاتصال (Communication theory)، وليس من خلال احتكاره لواحدة منها. (عياشي، ١٩٩٠م: ٢١٨)

۴. الخطاب الأدبي

إنّ البحث في الخطاب الأدبي وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت في مقاربة الأثر الأدبي بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب، «أنّه صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أنّ لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العاديّ بمعطى

جوهرى، فبينما ينشـــأ الكلام العادىّ عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبى صوغ للغة عن وعى وإدراک، إذ ليســـت اللغة فيه مجرّد قناة عبور الدلالات، إنّما هى غاية تســـتوقفنا لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادى شفّافا، نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه فى ذاته، نجد الخطاب الأدبىّ على عكســـه ثخنا غير شـــفّاف يستوقفنا هو قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادىّ منفذ بلورى لا يقوم حاجزا أشعّة البصر، بينما الخطاب الأدبى حاجز بلورى تصدّ أشـــعّة البصر عن اختراقاته.» (المســـدّى، ١٩٨٢م: ١١٢)

إنّه يمكن لنفســـه العمل على اللغة المألوفة ليخلـــق منها لغة جديدة غير مألوفة، كما تقول «جوليا كريســـتيفا» فى الحديث عن الخطـــاب الأدبى: «إنّ الخطاب الأدبى يتطلّع دوما لأن يجعل اللغة تنتقل فى انزياحها وتحوّلاتها الجديدة إلى مستوى أرفع ممّا كانت عليه من قبل، إنّه يهدم العادة، لكن حقيقة هدمه بناء.» (كريستيفا، ١٩٩١م: ٦١)

د. مقامات الهمذانى

المقامات جمع المقامة، وهى اسم للمجلس أو للجماعة من الناس؛ وسمِّيت الأحدوثة من الكلام مقامة؛ لأنّها تُذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الناس لســـماعها، وهى ضرب من الحكاية القصيرة التى يرويها راو ويقوم ببطولتها رجل صاحب حيلة ودهاء، ويسعى لتحصيـــل رزقه مـــن خلال فصاحته وبيانـــه ودهائه؛ ولها غاية لغوية أدبية. (المقدســـى، ١٩٦٠م: ٣٦٠)، وقيـــل إنّهـــا حديث أدبى بليغ؛ وهى أدنى إلـــى الحيلة منها إلى القصة؛ فليـــس فيها من القصة إلّا ظهـــر فقط؛ أما هى فى حقيقتها مخيلة يصرفنا بها بديع الزمان وغيـــره لنطلع من جهـــة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أســـاليب أنيقة ممتازة. (ضيف، لاتا: ٩)

إنّ لبديع الزمان الهمذانى فضل السبق فى المقامات؛ فهو أول من أعطى كلمة المقامة معناهـــا الاصطلاحىّ بين الأدباء، إذ عبّر بها عن مقاماتـــه المعروفة وهى جميعها تصوّر أحاديـــث تُلقى فى الجماعات، وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شـــكل قصص قصيرة يتأنّق فى ألفاظها وأساليبها، ويتّخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيسى بن هشام، كما

يتخذ لها بطلا واحدا هو أبوالفتح الإسكندريّ الذى يظهر فى شكل أديب شحّاذ، لايزال يروّغ الناس بمواقفه بينهم وما يجرى على لســانه من فصاحة أثناء مخاطباتهم. (المصدر نفســه: ٨) فالبطل ذو خبــث وحيلة؛ يمارس جميع المهن التــى يحترفها الناس من أجل الكدية وكسب المال.

لقدتلــقى نقاد كثيرون المقامات بوصفها نصوصا قصيرة مســتقلة فى قالب المقامة، ولم تكن المقامات فى حقيقتها نصوصا مستقلة، بل نصا وخطابا متصلا؛ ولذا فإنّ التلقّى النقدى للمقامات أغلق عليها دائرة ضيقة، ولم يمكِّن فضاءها السردى فى نسيجها الروائى وخطابها الإبداعى، إلّا عندما قيض الله لها دارسين يدركون بأنّ للنص نسيج ملتفّ وممتدّ يتجاوز حدود الكتابة أو النطق، ويخترق الفضاءات الخفية والعصية، وهى فضاءات النسق الثقافى، وهنا أشير إلى ما أنجزته البنيوية التأويلية عندما أتاحت بعض تطبيقاتها الغربية عبد الفتاح كليطو مثلا أن تجعل من النص مركزا للتأويل. (الكعبى: ٢٠٠٥م، ١١٤)

أفاد بديــع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨) من موروث الكديــة ومن الموروث الحكائى العربــى فى إبداع نوع ســردى جديد أســماه المقامة، إذ طوّر بديع مدلــول هذه اللفظة وجعلها تدلّ على بنية ســردية مســتحدثة تتخذ الخبر إطارا لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية. (المصدر نفسه: ١١٥)

وضعت المقامة فى شكل حوار قصصى، وهو حوار يمتد بين عيسى بن هشام الراوى وأبى الفتح الإســكندرى البطل، فهى (المقامة) «معــرض قصصى يملأه الكاتب بالبراعة الأسلوبية التى تبين عن ملكته اللسانية وتستدرّ عطف الناس على بطله المغترب بالرغم من فصاحة لسانه وروعة بيانه من جهة أخرى.» (مسعود جبران، ٢٠٠٤م، ج١: ٤٥٥)

ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه. فاستجابت المقامة منذ نشأتها وتطوّرها فى عصور مختلفة لتفاعل نصى كوّن ما يمكن أن يشكّل ركيزة أساسية فى علاقة المبدع بالمتلقى (Code) نســميه القانون الأدبيّ أو الثقافى (Literature)، شكّل التفاعل النصى فى المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع ســردية وشعرية، لعلّ من أهمّها الخبر والشعر والرحلــة والمناظــرة والوصية والمأدبــة والألغاز والأهاجى اللغوية إلــى جانب القرآن

الكريم، والأحاديث الشريفة والأمثال. (الكعبى، ٢٠٠٥م: ١٣٦)

«إنّ المقامــة تكون حفلة دائرية لثلاثة متكلمين، وثلاثة مســتمعين. فالدائرة تنطلق من أبى الفتح الإسكندرى لتنتهى عند المتلقّى الثالث، وقد توسّل بديع الزمان بالخبر كى يضفى قبولا شرعيا لمقاماته عند نقّاد الثقافة الرسمية، وروّاد الثقافة العالمية. فهو يريد أن تكتسب مروياته مفهوم "النص" المعترف به.» (كليطو، ١٩٨٢م: ٦٠)

اختار بديع الزمان المجلس إطارا مكانيا تدور فيه مناظرته. فعلى ســبيل المثال فى المقامــة المطلبية، تتمحور هذه المناظرة بين جماعة لهم وجوه مشــرقة وأخلاق مرضية وبين أبى الفتح الإســكندرى، وهو شــابّ قصير؛ فالبطل يرغب فى الإدلاء بدلوه ليظهر تفوّقــه على الآخرين: «فأخذنا نتجاذب أذيال المذاكــرة، ونفتح أبواب المحاظرة، وفى وســطنا شابّ قصير من بين الرجال، لا ينبس بحرف، ولا يخوض معنا فى وصف، حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله وذكر المال وفضله، فكأنّما هبّ من رقدة أو حضر بعد غيبة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه، فقال: صه، لقد عجزتم عن شيء عدمتموه، وقصّرتم عن طلبه فهجّنتموه، وخُدِعتم عن الباقى بالفانى، وشُغِلتم عن النائى بالدانى»، إلى حيث يقول: «والله لولا صيانة النفس والعِرض، لكنتُ أغنى أهل الأرض، لأننى أعرف مطلبين: أحدهما بأرض طرســوس، تشــره فيه النفوس.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ٢٤٦،٢٤٧) إلى حيث يقول: «فلمّا أن ســمعنا ذلــك أقبلنا عليه، وملنا إليه، وأخذنا نســتعجز رأيه فى القنوع بيسير المكاسب، مع أنه عارف بهذه المطالب.» (المصدر نفسه: ٢٤٨)

فقد شكّل بديع بطله المكدى من تراث المكدين، والشطار، والصعاليك، والمعوزين. فلم تخرج ملامح بطله فى مقاماته «عن ذلك الرجل الذكى البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفــة، غزيرها، يأخذ من كلّ علم بطرف، وربّما بنصيــب وافر، حاضر النكتة، عميق الســخرية، واســع الحيلة، قادر على التشــكل، يجيد التخفّى، بضاعته فى الأغلب الأعمّ لســانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلّب له الدهر ظهرَ المجنّ، فإذا هو غنى مفتقر.» (السعافين، ١٩٨٧م: ١٥٧)

هـ . خصائص سياق المقامات

يجد المرء في أي مسـار تواصليّ، باثّا (مرسلا)، ورسالة ومرسلا إليه (متلقّيا). ففي مقامات بديع الزمان يكون المرسِل والمرسَل إليه حاضرَين في النص، ليس باعتبارهما قطبَي فعل التلفظ، بل منظورا ذليهما على أنّهما دوران فاعليان من أدوار اللفظ؛ فإنّ سياق خطاب مقامات الهمذاني يتشكّل من المتكلّم والمستمع والزمان والمكان والمقام؛ والمحاور هذه تؤدّي دورا فعالا في تأويل الخطاب؛ فالمرسل هوالذي ينتج القول؛ والمتلقي هو المستمع أو القارئ الذي يتلقّى القول؛ والحضور هم مستمعون آخرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي؛ والمقام هو زمان ومكان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه.

و. الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني

القارئ (المتلقي) لايكاد يلامس العمل الأدبي (المقامة)، حتى ينبري له بكل أحاسيسه، وأفكاره، وأرصدته الثقافية، وتجاربه الذاتية؛ فيصير هذا القارئ بالضرورة تمتزج فيه جماليات تلقٍّ متراكمة، لانكاد نميز فيها الإعجاب من المتعة، والرفض من الحذر، كما يصير هذا القارئ مستعدّا لمواصلة هذا العمل الأدبي بإبداع ثانٍ جليّ أو خفيّ، يتمكن من أن يستفرغ فيه بواطن ذاته.على سبيل المثال؛ قد ورد في المقامة المطلبية «حدّثنا عيسى بن هشام، قال: اجتمعت يوما بجماعة كأنّهم زهر الربيع،... بوجوه مضية، وأخلاق رضية، قدتناسبوا في الزيّ والحال، وتشابهوا في حسن الأحوال، فأخذْنا نتجاذب أذيال المذاكرة، ونفتح أبواب المحاضرة، وفي وسطنا شابّ قصير من بين الرجال، محفوف السِّبال، لاينبس بحرف، ولايخوض معنا في وصف.» (الهمذاني، ٢٠٠٢م: ٢٤٦)

إنّ الدلالة الضمنية المستخرجة من هذه العبارات تفيد بأن المتلقي يرتاب في واقع البطل "أبي الفتح الإسكندري"، في هذا العرض القصصي؛ وسبب الارتياب أو بعبارة أخرى الاحتيار؛ هو صمت البطل؛ أوعدم التفوّه بكلمة واحدة؛ في الحقيقة إن المتلقي في شكّ من هذا: هل البطل خطيب متفوّه حاذق، يصمت في موضعه، ويتكلم حيثما يفيد؟

أو هل هذا الصمت من جهله وعدم التفهم عمّا يجرى حوله؟ لاشكّ أن هذا الصمت خير وسيلة تمسّك بها البطل ليلفت انتباه الآخرين إليه؛ فيدلى بدلوه فى الوقت المناسب؛ ويقوم بالاحتيال والكدية؛ فيمكن القول إنّ البطل "أبى الفتح الإسكندرى"؛ قام بالصمت بالقدر المناسب، والوقت المناسب، وللهدف المناسب؛ ليحثّ متلقّيه التفكر ومزيد النظر فى شأنه.

ثمّ يقول بديع الزمان: «حتى انتهى بنا الكلام إلى مدح الغنى وأهله؛ وذكر المال وفضله؛ وأنّه زينة الرجال وغاية الكمال؛ فكأنّما هبّ من رقدة، أو حضر بعد رقدة؛ أوحض بعد غيبة؛ وفتح ديوانه وأطلق لسانه؛ فقال: صه، لقد عجزتم عن شىء عدمتموه؛ وقصّرتم عن طلبه، فهجّنتموه؛ وخُدعتم عن الباقى بالفانى؛ وشُغِلتم عن النائى بالدانى.» (المصدر نفسه: ٢٤٧) فتمرّ الأحداث من خلال عينى عيسى وإدراكه، بما يعنى أنّ اهتمامات عيسى وميوله وخبراته فى الحياة، إضافة إلى المواقع الجسمانية التى يتخذها بالنسبة لما يرى، هى المؤثِّرات التى تحدّد صور ودلالات ما يرى بشكل مبدئى؛ إنّ رؤية عيسى الإدراكية والمفهومية هى القناة التى يمرّ منها المشهد السردى إلى عينَى وإدراک المتلقى.

يقول عيسى فى المقامة القريضية: «فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله وتلقاءنا شابّ قد جلس غير بعيد ينصت وكأنّه يفهم، ويسكتُ ولايعلم.» (الهمذانى: ٢٠٠٢م: ٥) حدّد الراوى ملامح بصرية للمشهد السردى؛ إذ يمكن أن نرى رفقة تجلس فى حانوت تتبادل النقاش وفى موازاتها يجلس شابّ لاينتمى لحلقتهم وتبدو عليه سمات تلفت النظر، الذى حيرته علامات معينة تدلّ على الشىء ونقيضه. إنّ الشابّ يبدو فى جلسته وإنصاته كمن يتابع عن فهم ما يقولون، وهو فى الوقت نفسه صامت بما يعدّه الراوى علامة على الجهل، وهكذا ينطرح من خلال رؤية الراوى سؤال عن هوية الجالس أمامهم، ذلک التساؤل المنطلق من بعدى الرؤية الفيزيقى والمفهومى للراوى، الذى يؤسّس الجزء الأوّل فى بنية معظم المقامات. فعيسى يرى أشياء، وينفعل بها من موقعه المادّى، وأيضا من خلال مفاهيمه وخبراته واهتماماته، تلک الأشياء ترسم أبعاد الوسط الفيزيقى الذى تدور فيه الأحداث. (بكر، ١٩٨٨م: ٦٦)

ورد فى مقامة الأزاذية: «حدّثنا عيسى بن هشام، قال: كنتُ ببغداد وقت الأزاذ[١]، فخرجتُ أعتام[٢] من أنواعه لابتياعه، فسرتُ غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنّفها، وجميع أنواع الرطب وصفّفها، فقبضتُ من كلّ شىء أحسنه وقرضتُ من كلّ نوع أجوده، فحين جمعتُ حواشى الإزار[٣] على تلك الأوزار، أخذتْ عيناى رجلا قدلفّ رأسه ببرقع حياء، ونصبَ جسدَه، وبسط يدَه، واحتضن عياله، وتأبّط أطفاله.» (الهمذانى، ٢٠٠٢م: ١٠-١١) ينتقى الراوى من كلّ الجزئيات، وهيئتها، وألوانها، وأحجامها، وأوزانها، وطبائعها ما يعبّر عن وقوع الحدث فى هذا المكان (بغداد)، وما يرسم صورة له، وهذا الانتقاء أوالاختيار هو الذى يبرز شخصية الراوى ويحدّد معالمه؛ واختيار الراوى لهذا الجزء من الحدث دون ذاک أو لهذا المشهد دون المشهد الآخر له دوافع عديدة منها: الرغبة فى التأثير فى المخاطب، ومنها الرغبة فى إتقان الحبكة حتّى تكون أكثر جمالا، ومنها الرغبة فى إتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالا، ومنها الرغبة فى النقد وإبراز اللقطات المؤلمة أو التى يرغب الراوى فى نقدها، أو غير ذلک، لكن كلّ ذلک يتمّ بطريقته الخاصة وحسب ذوقه الخاصّ.

فيكمّل القول فى المقامة الأزاذية: «واحتضن عياله وتأبّط أطفاله، وهويقول بصوت يدفع الضعف فى صدره والحَرَض فى ظهره.

ويلى على كفّين من سويق[٤]	أو شحمة تُضرَب بالدقيق
أو قصعة تُملأَ من خِرديق[٥]	يفثأ عنّا سطوات الريق[٦]
يقيمنا على منهج الطريق	يا رازق الثروة بعد الضيق
سهِّل على كفّ فتى لبيق	ذى نسب فى مجده عريق

١. نوع من التمر.

٢. الاعتيام: الاختيار أى خرجتُ من المدينة لاختيار نوع من أنواع هذا التمر.

٣. الإزار: الملحفة.

٤. السويق: جريش الشعير والقمح بعد قليهما قليا خفيفا فلا ينعم طحنهما.

٥. الخرديق: المرقة، ويريد مرقة فتّ بها الخبز حتى يكون ثريدا.

٦. فثأ القدر: سكن غليانها، والسطوات جمع السطوة وهى الصولة من الماء كثرته، والريق: ماء الفم.

يهـدى إلينـا قـدم التوفيـق ينقذ عيشـى من يد الترنيق[۱]

قال عيسى بن هشام: فأخذتُ من الكيس أخذة ونلتُه إياها، فقال:

يـا مـن عنانـى بجميـل برّه أَفْـضِ إلى الله بحسـن سـرّه

واسـتحفظِ اللهَ جميل سـتره إن كان لا طاقـة لى بشـكره

فالله ربّى من وراء أجره»

(المصدر نفسه: ۱۱-۱۲)

«قال عيسى بن هشام: فقلتُ له إنّ فى الكيس فضلا، فابرُزْ عن باطنك، أَخرجْ إليك عن آخره؛ فأماط لثامه فإذا والله شـيخنا أبوالفتح الإسكندرى، فقلتُ: ويحك، أىُّ داهية أنتَ، فقال:

فقَـضِّ العمـر تشـبيها علـى النـاس وتمويهـا

أرى الأيـام لاتبقـى علـى حـال فأحكيهـا

فيومـا شـرُّها فـىَّ ويومـا شِـرَّتى[۲] فيهـا»

(المصدر السابق: ۱۲-۱۳)

تُعَدّ طبيعة العلاقة بين عيسـى والإسـكندرى أهمّ العناصر الفاعلة فى رسـم صورة الإسكندرى، تلك العلاقة يمكن مع قليل من الاختزال اعتبارها علاقة الباحث بالهدف؛ عيسى يحدِّد غايته فى المقامات بالأدب وفنونه، بينما يمثِّل الإسكندرى ذروة المتاح له ويقوم من خلال اسـتعراض قدرته البيانية بالاحتيال على الناس. فقدرته الأدبية وتلوّنه شكلا وموضوعا يمثّلان صورة الإسكندرى فى فضاء المقامات.

النتيجة

من النتائج التى توصّلتْ إليه المقالة:

۱. إنّ الخطّة الرئيسـة التى تبرّر دخول المقامـات فى أنواع الخطابات هى اللقاءات

---

۱. الترنيق: التكدير وضعف الأمر.

۲. شِرَّتى: نشاطى وخِفَّتى فى إعداد ما يدفع بؤسها عنّى.

المتكرّرة بين الراوى عيسى بن هشام والبطل أبى الفتح الإسكندرى، الاستطرادات الخطابية التى تلفت النظر إلى الخطاب. فالراوى هو الذى يبحث عن الأدب وهو العارف بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة، فيواجه البطل وهو شحّاذ محتال يملك جوامع الكلم من شعر ونثر، والخطاب تعبير عن قدرته البيانية وشخصيته المتغيرة حسب الأحداث.

٢. إنّ نوعية خطاب الشخصيات الرئيسة فى المقامة هى نتيجة تفاعلهم مع الأحداث الموجودة التى يعيشونها، مما يؤدّى إلى ردود أفعال ملموسة من صورة الشخصيات من بداية المقامة إلى نهايتها؛ فالفقر، والحرمان، وكثرة العيال، والأوضاع المعيشية السائدة آنذاك قد صوّر فى شخصية الأبطال نوعا من الحركية سعيا إلى تغيير الوضع الدنىء الذى وصلوا إليها؛ وتبدو ملامح هذه الحركية فى خطاب الأبطال وعن طرق مختلفة، كالسعى والترحال الذى أكسب شخصية الإسكندرى ثروة من المعارف والمهارات والمال.

٣. إنّ البحث فى الخطاب الأدبى وصلته بالنقد استحوذ على اهتمامات دارسى اللغة والأدب منذ منتصف القرن العشرين، بفضل ما قدمته الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميائية من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت فى مقاربة الأثر الأدبى بعيدا عن المقولات النقدية التى كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب؛ يوجه البطل الإسكندرى خطابه إلى المخاطبين ليدغدغ مشاعرهم وأحاسيسهم، إنّه هو المرسِل (المبدع) ويحاول إسماع المرسَل إليه (المخاطب أو المتلقّى) بواسطة الرسالة (الخطابة أو النص)؛ فهو يحسن التصرف فى قوله. فتارة يرفع به صوته وتارة يخفضه، وتارة يثقلُه؛ أمّا المتلقّى فمن الواجب أن يستعطفَ ويستمال إليه، لينصرف إلى تصديق المبدِع، فإمّا يتأثّر ويميل نحوه. فالخطاب كالسحر يمارسه على المتلقّين مستعينا بالسجع والتناغم الموسيقى للألفاظ والقدرة على اللغة. ومن خلال هذا الخطاب الأدبى يكثّف الجناس وغريب اللغة وقرض الشعر بطرافة الحيل، مرتديا حلّة من الظرف والفكاهة ومستخفّا بالقيم الأخلاقية كى لايدرك المتلقّى الخدعة؛ بيد أنّ الراوى عيسى بن هشام هو الذى يسعى إلى الكشف عن حيله وإشهاره للمتلقّين.

المصادر والمراجع

إلياس انطون، إلياس. ١٩٧٢م. *قاموس إلياس العصرى*. لاط. بيروت: دار الجليل.

بكر، أيمن. ١٩٨٨م. *السرد فى مقامات الهمذانى*. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

بندحدو، رشـيد. ١٩٩٤م(يوليو/ سـبتمبر – أكتوبر / سـبتمبر). *العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر*. مجلة عالم الفكر. م ٢٣. العددان الأول والثانى.

دى بوجرانـد، روبرت. ١٩٩٨م. *النص والخطاب والإجراء*. ترجمة تمام حسـان، الطبعة الأولى. عالم الكتب.

السعافين، إبراهيم. ١٩٨٧م. *أصول المقامات*. ط١. بيروت: دار المناهل.

ضيف، شوقى. لاتا. *المقامة*. ط٥. مصر: دار المعارف.

عياشى، منذر. ١٩٩٠م. *مقالات فى الأسلوبية*. لاط. سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

عياشى، منذر. ٢٠٠٢م. *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. ط١. سوريا: مركز الإنماء الحضارى.

عبد المطلب، محمد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية*. ط١. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.

الغذامى، عبدالله. ١٩٨٨م. *الخطيئة والتكفير*. ط٤. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

فضـل، صلاح. ١٩٧٨م. *بلاغة الخطـاب وعلم النص*. لاط. الكويت: عالـم المعرفة. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب

كريستيفا، جوليا. ١٩٩١م. *علم النص*. ترجمة فريد الزاهى. ط١. المغرب: الدار البيضاء.

الكعبـى، ضياء. ٢٠٠٥م، *السـرد العربى القديم*. الأنسـاق الثقافية وإشـكاليات التأويل. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كليطو، عبد الفتاح. ١٩٨٢م. *الأدب والغرابة*. لاط. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

مالطى، فدوى. ١٩٨٥م. *بناء النص التراثى*. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المسدى، عبد السلام. ١٩٨٢م. *الأسلوبية والأسلوب*. ط٢. تونس: الدار العربية للكتّاب.

مسـعود جبران، محمد. ٢٠٠٤م. *فنون النثر الأدبى فى آثار لسـان الدين بن الخطيب*. المجلدان. ط١. بيروت: دار المدار الإسلامى.

المقدسى، أنيس. ١٩٨٩م. *تطور الأساليب النثرية*. لاط. بيروت: دار العلم للملايين.

الهمذانى، بديع الزمان. ٢٠٠٢م. *مقامات*. شرح محمد عبده. ط١٠. بيروت: دار المشرق.

وهبـة، مجدى؛ والمهندس كامل. ١٩٨٤م: *معجم المصطلحات فـى اللغة والأدب*. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

الشعراء العرب المعاصرون فی إيران
محمد مهدی الجواهری نموذجا

مهدی ناصری*
رسول دهقان ضاد**

الملخص

تعنـــى المقالة الحاضرة بعد مقدمة وجيزة عن الصــلات الموجودة بين الأدبين العربی والفارســی بالجواهری وإيران. فيقسم الكاتبان دراســتهما عن الجواهری وإيران إلی مراحــل ثلاث: أثــر طبيعة إيران الخلابة فی شــعر الجواهری، الجواهری والشــعراء الإيرانيون، وأخيرا أشعار الجواهری الوطنية فی إيران.
ويختم الكاتبان المقالة بالإشــارة إلی أنّ الجواهری قد تأثر بالأدب الفارسی والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر إلی إيران فی شبابه وقد التفت نظره إلی مظاهر الحياة ولاسيما جمال طبيعة إيران والذی قد لطّف موهبته الشعرية.

الكلمات الدليلية: محمد مهدی الجواهری، إيران، الأدب الفارسی، الأشعار الوطنية.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری
Mahdinaseri23@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٢هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/٢٠هـ. ش

المقدمة

مـــن الواضح لكل من له علم باللغتين العربية والفارســـية أنّ عهد اللغة العربية وأدبها فـــى إيران بعيـــد جدا فالجميع يعلـــم أنّ هاتين اللغتيـــن تتفقان فى كثير مـــن المفردات والاصطلاحـــات اللغوية، بل وفى كثير مـــن الأفكار، والأخيلة، والأجناس الأدبية بحيث يبدو للباحث أنّ روحا واحدة تربط بينهما.

وقـــد توثقت الصلات بيـــن اللغتين وآدابهما لأســـباب، أهمهـــا أن الإيرانيين اعتنقوا الإســـلام مخلصين عند وروده بلادهم، وأقبلوا على تعلم القرآن الكريم مؤمنين به إيمانا صادقا عميقا، والعربية هى لغتهم ولغة الروايات والأحاديث فلهذا فقد أحبّوها بحيث إنهم اعتبروا تعلمها مقدمة لتعلم القرآن الكريم والأحاديث الشريفة.

وبعد أن احتک الإيرانيون بالعرب المسلمين وامتزجوا بهم وتعلموا لغتهم وأجادوها، هاجر كثير منهم إلى جزيرة العرب والعراق واستوطنوها فبرز من هؤلاء أدباء مشهورون فـــى اللغة العربية، شـــعراء وكتاب خلّفوا لنا آثارا رائعة فيهـــا، كما أن عددا غير قليل من الشـــعراء العرب المعاصرون قد أمضوا مدة ليســـت بالقصيرة من عمرهم بين الفرس فى إيران، فأخذوا لغتهم وأشعارهم وبدؤوا بترجمة الشعر الفارسى نظما ونثرا إلى العربية.

ويمكن الإشارة إلى بعض هؤلاء الشعراء العرب المعاصرون فى إيران بما يلى:

أحمد الصافى النجفى: الذى ولد فى النجف سنة ١٨٩٤م، وفى مدارسه تلقى علومه، ثم انتقل إلى إيران وأقام فى ولاية شـــيراز نحو عشـــر ســـنين أكبّ فيها على تعلم اللغة الفارســـية ثم على الاشـــتراک فى تحرير بعض الصحف، وعلى تعريب رباعيات الخيام نظما.

وجميـــل صدقـــى الزهاوى: الذى ترجـــم رباعيات الخيام نظما ونثرا عن الفارســـية، وجرى طبعها فى بغداد سنة ١٩٢٨م.

وأخيـــرا محمـــد مهدى الجواهـــرى الذى نتناوله تحـــت عنوان: الجواهـــرى وإيران بالتفصيل.

محمد مهدی الجواهری فی سطور

«ولد الشاعر محمد مهدی الجواهری فی النجف فی السادس والعشرین من تموز عام ١٨٩٩م والنجف مركز دینی وأدبی، وللشعر فیها أسواق تتمثل فی مجالسها ومحافلها، وكان أبوه عبد الحسین عالماً من علماء النجف، أراد لابنه الذی بدت علیه میزات الذكاء والمقدرة علی الحفظ أن یكون عالماً، لذلک ألبسه عباءة العلماء وعمامتهم وهو فی سن العاشرة.» (jawahiri، ٢٠١١م: ١)

«تحدّر من أسرة نجفیة محافظة عریقة فی العلم والأدب والشعر تُعرف بآل الجواهر، نسبة إلی أحد أجداد الأسرة والذی یدعی الشیخ محمد حسن صاحب الجواهر، والذی ألّف كتاباً فی الفقه واسم الكتاب (جواهر الكلام فی شرح شرائع الإسلام). وكان لهذه الأسرة، كما لباقی الأسر الكبیرة فی النجف مجلس عامر بالأدب والأدباء یرتاده كبار الشخصیات الأدبیة والعلمیة.» (المصدر نفسه: ٢)

«قرأ القرآن الكریم وهو فی هذه السن المبكرة وتم له ذلک بین أقرباء والده وأصدقائه، ثم أرسله والده إلی مُدرّسین كبار لیعلّموه الكتابة والقراءة، فأخذ عن شیوخه النحو، والصرف، والبلاغة، والفقه، وما إلی ذلک مما هو معروف فی منهج الدراسة آنذاک. وخطّط له والده وآخرون أن یحفظ فی كل یوم خطبة من نهج البلاغة وقصیدة من دیوان المتنبی لیبدأ الفتی بالحفظ طوال نهاره منتظراً ساعة الامتحان بفارغ الصبر، وبعد أن ینجح فی الامتحان یسمح له بالخروج فیحس أنه خُلق من جدید، وفی المساء یصاحب والده إلی مجالس الكبار.» (المصدر نفسه: ٢)

لقد نظم الجواهری الشعر فی سن مبكرة حیث «أظهر میلاً منذ الطفولة إلی الأدب فأخذ یقرأ فی كتاب البیان والتبیین ومقدمة ابن خلدون ودواوین الشعر، ونظم الشعر فی سن مبكرة، تأثراً ببیئته، واستجابة لموهبة كامنة فیه. كان قوی الذاكرة، سریع الحفظ، ویروی أنه فی إحدی المرات وضعت أمامه لیرة ذهبیة وطلب منه أن یبرهن عن مقدرته فی الحفظ وتكون اللیرة له. فغاب الفتی ثمانی ساعات وحفظ قصیدة من (٤٥٠) بیتاً وأسمعها للحاضرین وقبض اللیرة.» (المصدر نفسه: ٢) «كان فی أول حیاته یرتدی العمامة

لباس رجال الدين لأنه نشأ نشأةً دينية محافظة، واشترك بسب ذلک فی ثورة العشرين عام ١٩٢٠م ضد السلطات البريطانية وهو لابس العمامة، ثم اشتغل مدة قصيرة فی بلاط الملــک فيصل الأول عندما تُوّج ملكاً على العراق وكان لايزال يرتدی العمامة، ثم ترک العمامة كما ترک الاشتغال فی البلاط الفيصلی وراح يعمل بالصحافة بعد أن غادر النجف إلــی بغداد، فأصدر مجموعة من الصحف منها: جريدة (الفرات)، وجريدة (الانقلاب)، ثم جريدة (الرأی العام)، وانتخب عدة مرات رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين.» (المصدر نفسه: ٣)

آثاره الأدبية

«ولقد كانت رحلة الجواهری مع الشعر ودواوينه رحلة طويلة ومريرة وكان قد بدأها بإصداره لأول دواوينه (حلبة الأدب) وقد عارض فيه عددا من الشــعراء المعاصرين من أمثال أمير الشــعراء أحمد شــوقی وإيليا أبی ماضی ومن الشــعراء القدامی لسان الدين ابن الخطيب وابن التعاويذی. ثم صدر ديوانه الثانی تحت اســم (بين الشــعور والعاطفة) ســنة ١٩٢٨م، ثم أعقبه فی سنة ١٩٣٥م بإصدار ديوان (الجواهری) فی ثلاثة أجزاء ما بيــن عــام ١٩٣٥م، و١٩٣٩م وصدر بعد ذلک ديوان (قارعة الطريق) ثم ســنة ١٩٦٥م ديوان (بريد الغربة) وبعده بأربع ســنوات صدر ديوان (بريد العودة) ســنة ١٩٦٩م، وفی ســنة ١٩٧١م أصدرت لــه وزارة الإعلام ديوان (أيها الأرق) وفی العام نفســه أصدرت الــوزارة ديوانه (خلجات). وقد أعيــد طبع ديوانه (الجواهری) أكثر من مرة وفی طبعات منقحة ومزيدة بمجلداته الأربعة والخمسة أحيانًا بحسب طبعات دار النشر وقد تزيد عن ذلک.» (محمد فايع، ٢٠٠٧م: ٢١)

«عــاش الجواهری حياة الاغتراب ولكنه كان محل حفاوة وتكريم العديد من الدول والبلدان فقد نال جائزة الشــيخ ســلطان العويس ســنة ١٩٩٣م، وفاز بجائزة (اللوتس) الخاصة بالأدباء الأفروآسيويين، وكرّمته دار الهلال بمناسبة احتفالها بعيدها المئوی سنة ١٩٩٢م وكرّم من جهات عدة أخری.» (محمد فايع، ٢٠٠٧م: ٢٣)

وأخيرا تُوفّى محمد مهدى الجواهرى فى تموز ١٩٩٧م فى دمشق ودفن فيها.

الجواهرى وإيران

ولكى نقف على الصلة الموجودة بين الجواهرى وإيران ونفهم هذه الصلة فهما دقيقا وعميقا، فقد قسمنا دراستنا عن الجواهرى وإيران إلى مراحل ثلاث:

١. أثر طبيعة إيران الخلابة فى شعر الجواهرى. ٢. الجواهرى والشعراء الإيرانيون. ٣. أشعار الجواهرى الوطنية فى إيران.

١. أثر طبيعة إيران الخلابة فى شعر الجواهرى

سافر الجواهرى إلى إيران ثلاث مرات، المرة الأولى فى عام ١٩٢٤م، والثانية فى عام ١٩٢٦م والمرة الأخيرة فى عام ١٩٩٢م.

أثّرت طبيعة إيران الجميلة تأثيرا كثيرا فى أشعار الجواهرى حتى أن الجواهرى نفسه يقول: «لقدكان لوجودى فى طهران عاصمة الفرس مدة صيف سنة ١٩٢٤م و ١٩٢٦م الفضل الأدبى الذى لاينسى... فقد لطّف أوضاع هذه المملكة الروحية، وأذواقها النفسانية من روحى وذوقى التلطيف المحسوس واستطاعت بما أوتيت من صفاء جو، واعتدال مناخ، وعذوبة هواء، وجمال طبيعى التأثير فى هذه الروح العراقية تأثيرا قرّبها من روح حافظ وسعدى والخيام و«النظامى» وبالأخير من روح «عارف» و«ايرج»، وعرفانهم لحد المشاركة فى الذوق والفن والمشاطرة للعواطف والميول.» (الجواهرى، لاتا، ج١: ٢٥٥)

فنرى أن الجواهرى قد أخذ بطبيعة إيران، فنظم فى ذلك عدة مقطوعات جميلة ومنها قصيدة (على حدود فارس) والتى أرسلها الشاعر وهو يقضى أيام الصيف عام ١٩٢٤م فى إيران إلى صديقه الشيخ محمدرضا ذهب فى النجف ومطلعها:

أحبابنا بين محانى العراق   كلفتم قلبى ما لايطاق

(الجواهرى، ١٩٨٢م، ج١: ١٣٦)

تتصف أشعار الجواهري قبل زيارته لإيران بالخشونة حيث يتمخض شاعرية صخابة كأنهـا الأمواج الهادرة، أو جلاميد صخر يدفعها سـيل جارف من عل. وقصائده ملاحم نجد فيها كل ما في الحياة من جهل، وظلم، وجوع، وقهر، وثورة، واضطهاد.

لقد كان الجواهري أحد الشـعراء القلائل الذين كانت قصائدهم تثير مشـاعر الناس، وحماسهم وتلهب فيهم نيران الثورة. ما أشد مايثار المرء حين يسمع هذه الأبيات تنطق من أعماق صدره كالشواظ الملهبة، فتخترق الضمائر والنفوس:

أطبق دجى، أطبق ضباب   أطبـق جهاما يا سـحاب
أطبـق دمار علـى حماة   دمارهـم، أطبـق عذاب
أطبـق علـى متلبديـن   شـكا خمولهـم الذبـاب

(فواز، ٢٠٠٦م: ١٧٠)

أو يقول في قصيدة (ثورة العراق):

هبّـوا كفتكـم عبـرة   أخبار من قـد رقدوا
هبّـوا فعـن عرينـه   كيـف ينـام الأسـد
وثـورة بـل جمـرة   ليعـرب لاتخمـد
أجّجهـا إباؤهـم   والحـر لايسـتعبد

(الجواهري، ١٩٨٢م، ج١: ٥٠)

كذلك نرى ملامح الخشـونة، والثورة، والحماسة في قصيدة أخرى له باسم (شكوى وآمال) والتي قد نشرت في جريدة العراق في السادس عشر من حزيران ١٩٢١م:

أعاتب فيك الدهر لوكان يسمع   وأشكو الليالي،لو لشكواي تسمع
أكل زمانـي فيك هـم ولوعة   وكل نصيبـي منك قلب مروع
ولي زفرة لايوسع القلب ردها   وكيـف وتيـار الأسـى يتدفع
أغرك مني في الرزايا تجلدي   ولم تدر مايخفي الفؤاد الملوع

(المصدر نفسه، ج١: ٦٢)

قد تأثر الجواهري بالأدب الفارسي والأدباء الإيرانيين بعد أن سافر الشاعر إلى إيران

في شبابه وقد التفت نظره إلى مظاهر الحياة ولاسيما جمال طبيعة إيران، والذي قد لطف خشونة شعره، ومن شعره المتأثر من طبيعة إيران الجميلة ما يلي:

صب الشتاء الثلج فوق الربى ... يرفعه طباقا طباق
حتى إذا الصيف انبرى واغتدت ... تصبح الأرض بكأس دهاق

(المصدر نفسه، ج١: ١٤٧)

وفي قصيدة أخرى له باسم (على كرند) يعبر الشاعر عن خواطره وهو يقضي الصيف عام ١٩٢٤م في إيران. و(كرند) من المصائف الإيرانية الجميلة وأول مايطالع المسافر منها على طريق خانقين.

خليلي أحسن ما شاقني ... بفارس هذا الجمال الطبيعي
إلى الآن تجري متون الجبال ... علينا بمثل مذاب الدموع
هلما معِي نحو هذي الرياض ... بخدد عهودا بفصل الربيع...
...خليلي إن جيوش الغمام ... عرفن لفارس حسن الصنيع
...بني الفرس فارسكُمُ لا العراق ... وزاهي ربوعكم لا ربوعي
ومأبهج الشمس عند الغروب ... يحي رباها وعند الطلوع

(المصدر نفسه، ج١: ١٤٩)

فقد أخذ الجواهري بطبيعة إيران الخلابة وقد لطفت هذه الطبيعة حماسة الشاعر وخشونة شعره وجعلته يتناول الطبيعة بمظاهره المتنوعة في شعره، ويستخدم المفردات ذات الموسيقى الرنانة كما يكثر من استخدام بعض المفردات من قبيل: ربيع، ورياض، وقلب، وطير، وزهرة، وأغصان و... .

فنراه على سبيل المثال في قصيدة (الريف الضاحكة) يتناول خواطر سفرته الأولى إلى إيران صيف عام ١٩٢٤م حيث قال هذه القصيدة وهو يمرّ بمصائف (همدان) وأريافها:

كل أقطارك يا فارس ريف ... طاب فصلاك: ربيع وخريف
لاعرت أرضك من لطف فقد ... ضمن الحسن لها جو لطيف
يا رياضا زهرت في فارس ... شكرتكن عيون وأنوف

مثلمـــا للقلب من حر الجوى رفـــة للطيـــر فيكـــن رفيـــف

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٠)

ومن شعره الآخر في طبيعة إيران الجميلة قصيدة (البادية في إيران) أرسلها الشاعر، كان يصطاف في إيران، إلى صديقه الشيخ جعفر النقدي، ونشرت هذه القصيدة في جريدة الفضيلة، العدد ٦١ في ١٧ تشرين الأول ١٩٢٦م بعنوان خواطر الشعر في فارس:

بهجـــة القلـــب، جـــلاء البصر هـــذه الأريـــاف غـــب المطـــر

يـــا أصيلا هاجـــت الذكرى به نســـمة أنســـت نســـيم السحر

أنـــت هيجـــت شـــعوري طربا أنـــا لولم تحـــل لي لم أشـــعر

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٥)

وفـــي قصيدة أخرى له بعنوان (على دربند) يصوّر فيها حياته في إيران حيث نظمت هذه القصيدة صيف عام ١٩٢٦م والشـــاعر يصطاف خلال ســـفرته الثانية إلى إيران في مصايفها الشـــهيرة باسم (شـــمرانات) ومنها مصيف دربند، وقد أرسلها إلى صديقه الشيخ جعفر النقدي.

رعـــى الله أم الحســـن دربنـــد إننا وجدنا بها روضا من الصفو ممرعا

لقد ســـرنا منهـــا صفاهـــا وطيبها ولكـــن بكينـــا وجمـــالا مضيعـــا

قـــرى نظمت نظم الجمـــان قلائدا أو الـــدر مزدانـــا، أو الماس رصعا

صفوف من الأشـــجار قابلن مثلها كما مصرع في الشعر قابل مصرعا

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٧)

ومن شـــعره الرقيق قصيدة (بريد الغربة) نظمت عام ١٩٢٦م والشـــاعر يمضي شهور الصيف في إيران. ونشرت هذه القصيدة في جريدة (الفيحاء) العدد ١٠ في آذار ١٩٢٧م بعنـــوان (بريد الغربة أو يوم شـــمرانات). فأثيرت حوله عند نشـــرها، في جريدة الفيحاء ضجـــة كبيرة. ففصل من وزارة المعارف، ولكـــن الفصل لم يأخذ مجراه في التطبيق، مما أدّى إلى إبعاد ســـاطع الحصري من وزارة المعارف، وكان يشـــغل منصب مدير المعارف العام، وتعيين الشـــاعر في منصب مرموق هو أمين تشـــريفات لدى الملك فيصل الأول.

وهذا نموذج من هذا الشعر:

هي فارس وهواؤها ريح الصبا   وسماؤها الأغصان والأوراق
ولعت بها عشاقها وبلية   في الشرق إن ولعت بها العشاق
...يا بنت كومرث أقلي فكرة   فلقد أضر برأسك الإخفاق
وتطلعي تتبيني الفجر الذي   تتوقعين وتنجلي الآفاق
... شمران تعجبني، وزهرة روضها   وهواؤها، وغيرها الرقراق

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٨)

وفي قصيدة (الخريف في فارس) يصوّر خواطره وهو عائد إلى العراق بعد اصطيافه في إيران عام ١٩٢٦م قائلا:

يا هائجين لخريف فارس   ما تصنعون لو أتى ربيعه
ورافعين طنبا تدعمه   قدودكم دام لكم رفيعه

(المصدر نفسه، ج١: ٢٠١)

٢. الجواهري والشعراء الإيرانيون

قد تأثر الجواهري بالشعراء الإيرانيين، وترجم مقتطفات من شعر بعض الشعراء الكبار من قبيل حافظ وسعدي والخيام. قد اعترف الجواهري بأن إقامته في طبيعة إيران الخلابة قد قربته من روح حافظ، وسعدي، والخيام، والفردوسي، والنظامي و... يقول الجواهري: ولما كنت مدة بقائي هذين الصيفين هناك(إيران) مضطرا إلى التحدث عن الأدب العراقي مع شذوذ من أدباء الفرس بصفتي أحد المتطفلين عليه، وطبعا كان يجر ذلك إلى التحدث عن الأدب الفارسي والمقابلة بينه وبين الأدب العربي.

قد سمّي الجواهري بعض ما ترجمه من الأدب الفارسي (من كنوز الفرس)، وهي ترجمات من شعر حافظ نشرت بالتتابع في جريدتي (النجف) ابتداء من العدد ٦١ في ١٢ تشرين الثاني ١٩٢٦م وانتهاء بالعدد ٦٩ في ٧ كانون الثاني ١٩٢٧م، ونشرت ثلاث مقطوعات في جريدة (النضيدة) في العدد ٧ في ١٩ كانون الأول ١٩٢٦م. ولكي نتعرف

على هذه الترجمات نقف على مقتطفات (من كنوز الفرس):

١. مجموعة الورد:

لغة الأملاک لایعرفها کل من طالع أوراق الصحاح
لأزاهیر الربی مجموعة شرحها یعرفه طیر الصباح

(المصدر نفسه، ج١: ٢٠٣)

قدر مجموعه ی گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کاو ورقی خواند معانی دانســت

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل۴٨: ١١۵)

٢. بين العالمين:

ملکا کنت وفی الفردوس لی کان صحاب / آدم أخرجنـــی منـــه إلی هـــذا الخراب
ظل طوبی وصفاء الحور غیدا والشراب / کله مذ همت فی حبک عن ذهنی غاب

(الجواهری، ج١: ٢٠٣)

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود / آدم آورد در ایـــن دیـــر خـــراب آبـــادم
سایه ی طوبی و دلجویی حور ولب حوض / بـــه هوای ســـر کوی تو برفـــت از یادم

(حافظ، ١٣٨٠ش، غزل٣١٧: ٢۵٧)

٣. جلوة المعشوق:

بلبـــل یحمـــل فـــی منقـــاره / ورقة مـــن وردة ذات جمال
وهو لاینفک فی اســـتعرافها / ذا زفیـــر ونـــواح متعالـــی
قلت: ما أوجب ذا الحزن وما / نسبة الوصل من الدمع المذال
قـــال: هـــذا ســـنة توجبهـــا / جلوة المعشوق فی یوم الوصال

(الجواهری، ١٩٨٢م، ج١: ٢٠٣)

بلبلی برگ گلی خوش رنگ در منقار داشت
و اندر آن برگ و نوا خوش ناله های زار داشت
گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست
گفت ما را جلوه ی معشوق در این کار داشت

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۷۷: ۱۳۱)

ومما یلفت النظر فی هذا الغزل أن الجواهری قد تأثر بأسلوب الحوار لهذا الغزل وطبّقه فی أشعاره الأخری.

۴. فتوی فی الخمر:

من شیخ دیری فتوی		عندی، وعهد قدیم
أن لاتحل مدام		حتی یحل الندیم!

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۳)

فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم
که حرام است می آنجا که نه یار است ندیم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۶۷: ۲۸۷)

۵. رشحة القلم:

أی لطف قد أرتنا		رشحة من قلمک
کرما کان عظیما		منک ذکری خدمک

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۴)

نگویم از من بی دل به سهو کردی یاد		که در حساب خرد نیست سهو بر قلمت

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۹۳: ۱۴۰)

۶. نسيم الحياة:

جهرا أقــول ولوث الـ　　　خمار يدوى برأســي
إنــي وجــدت نســيم　　　الحيــاة يمــلأ كأســي

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۵)

سرم خوش است و به بانگ بلند می گویم
که من نســيم حيــات از پياله می جويم

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۳۷۹: ۲۹۴)

۷. عقدة لاتحل:

عقدة عندی سل عن حلها هذا الأديبا　　　لــم لا تابت شــيوخ وعظتنا أن نتوبا
جلوة للشيخ إن قام على الناس خطيبا　　　وهو فی جلوته يرتكب الأمر المريبا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۹-۲۰۸)

واعظان کاين جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار ديگر می کنند
مشــکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس
توبــه فرمايان چرا خود توبه کمتر می کنند

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۹۹: ۱۹۴)

۸. حافظ دونهم:

رفاقــی کلهــم مثلــی　　　أجــادوا العشــق والنظرا
وحافــظ دونهــم ظلمــا　　　بســوء الســمعة اشــتهرا

(الجواهری، ۱۹۸۲م، ج۱: ۲۰۷)

صوفيان جمله حريف اند و نظرباز و لی　　　زين ميان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

(حافظ، ۱۳۸۰ش، غزل۱۱۱: ۱۴۸)

لاأريــد النــای إنــی　　　حامل فی الصــدر نايا

عازفـــا آنـــا فآنـــا　　　بالأمانـــي والشـــكايا

(الجواهري، ١٩٨٢م، ج١: ١٤١)

بشنو از نی چون حکایت می کند　　　از جدایـــی هـــا شـــکایت می کند

(مولوی)

تجدر الإشارة إلى أن اهتمام الجواهري لم يكن مقصورا على الأدب بل إنه قد اطلع على الأحداث التاريخية والتحولات السياسية في إيران من قبيل ثورة الدستور، وانتصار الثورة الإسلامية، ومن نموذج هذا الشعر في انتصار الثورة الإسلامية:

ضـــاءت بالمهجات تفرش أرضها　　　بالمكرمـــات النيـــرات ســـماؤها

٣. أشعاره الوطنية في إيران

رغـــم أن الجواهري عاش في الغربة ثلاثة عقود ونصف، مع ذلك لم يغفل لحظة مما كان يجـــري فـــي وطنه بل إن قصائده في الغربة نفثة من نفثـــات الضيق، والألم، والتبرم، وانعكاس لما عاناه الشـــاعر من غربة ووحدة وشـــعور بالحنين إلى وطنه. فعلى ســـبيل المثال يصور الشاعر حنينه وشوقه إلى وطنه في قصيدة على حدود فارس قائلا:

أحبابنـــا بين محانـــي العراق　　　كلفتـــم قلبـــي مـــا لايطـــاق

العيـــش مُـــرّ طعمـــه بعدكـــم　　　وكيـــف لا والبعد مُـــرّ المذاق

... يكفيكم مـــن لوعتي أنني　　　في فارس أشتاق قطر العراق

(المصدر نفسه، ج١: ١٤٦)

وهو يعبّر في قصيدة (بين قطرين) عن حنينه وغربته فيتشوّق فيها إلى العراق ويشعر بالحنين إلى الوطن والأهل والأحباب.

سقى تربها من ريق المزن هطال　　　ديارا بعثن الشوق والشوق قتّال

خليليّ أشجعي ما ينغّص لذتي　　　منـــاخ أقامته عيـــال وأطفال

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٢)

يعلن الشـــاعر بصراحة عن حب الوطن واســـتحالة الانشـــغال بغيره حتى لو ضَيقت

الحياة الخناق عليه فإنه يبقى مرتبطا بالوطن، فهو لم يغب عن فكره ساعة واحدة ويعتقد بأن عسره في وطنه أطيب من يسره في الغربة (إيران).

وما برحت أيدي الخطوب تنوشني بفارس حتى بغض الحل ترحال
وما سرّني في البعد حال تحسنت بلادي أشهى لي وإن ساءت الحال
فمن شاقه برد النعيم بفارس فإني إلى حرّ العراقين ميال
أحبُّ حصاها وهو جمر مؤجّج وأهوى ثراها وهو شوك وأدغال

(المصدر نفسه، ج١: ١٥٢)

وفي قصيدة أخرى بعنوان (بريد الغربة) يصوّر لنا مشاعره الرقيقة إزاء العراق وهو يمضي شهور الصيف في إيران:

هبّ النسيم فهبّت الأشواق وهفا إليكم قلبه الخفاق
...ما شوق أهل الشوق في عرف الهوى نكر فقد خلقوا لكي يشتاقوا
...ماذا أذمّ من الهوى، وبفضله قد رقّ لي طبع، وصحّ مذاق

(المصدر نفسه، ج١: ١٩٨)

وخلاصة القول إنّ الجواهري لاينسى قضيةَ الوطن في طبيعة إيران الخلابة لأن حبّ الشاعر للوطن فوق كل حب بل هو من الإيمان ولايشغل عنه أي شاغل فهو دائما تائه وحيد يتذكر آلام المجتمع ويتشوق إلى العراق ويعتقد بأن حبه للوطن جزء من دينه:

جَدّدي ذكر بلادي إنني بهواها أبد الدهر رهين
أنا لي دينان: دين جامع وعراقي، وعراقي فيه دين
القوافي أدمع منظومة والأناشيد بكاء وحنين

(المصدر نفسه، ج١: ٢٠١)

النتيجة

حاولنا في هذا المقال أن نتناول بقدر استطاعتنا الصلة الموجودة بين الجواهري وإيران، ولقد عثرنا على ملاحظات ونتائج هامة هي كما يلي:

۱ـ قـد تأثر الجواهـری بطبيعة إيران الخلابة بعد أن سـافر فی شـبابه اليها وأُخِذ بطبيعتها التی قد لطّفت موهبته الشعرية، فصفاء الجو واعتدال المناخ وعذوبة الهواء كلها أثرت تأثيرها الإيجابی فی هذه الروح العراقية.

۲ـ قد تأثر الجواهری بالأدب الفارسی والأدباء الإيرانيين وترجم مقتطفات من شعر بعض الشـعراء الكبار من قبيـل حافظ والخيام، كما أنّ طبيعة إيـران الجميلة قد قرّبت الشاعر من روح حافظ، وسعدی والخيام، والفردوسی، والنظامی.

ج. لم ينسَ الجواهری لحظة واحدة مايجری فی وطنه بل إن قصائده فی إيران تعبّر فی الوقت نفسـه عن الضيق والألم والتبرم لما عاناه الشـاعر من غربة ووحدة وشـعور بالحنين الی وطنه.

المصادر والمراجع

الجواهری، محمد مهدی. لاتا. *الديوان*. وزارة العراقية. نقلا عن المقالة التی كتبها محمد علی آذرشـب بعنوان "الجواهری وإيران" فی ملتقی الكويت الأول للشـعر العربی فی العراق – الكويت– ۷ إلی ۲۰۰۵/۵/۹.

الجواهری، محمد مهدی. ۱۹۸۲م. *ديوان الجواهری*. الملجلد الأول. بيروت: دار العودة.

حافظ، ۱۳۸۰ش. *ديوان حافظ براساس نسخه ی تصحيح شده ی محمد قزوينی وقاسم غنی*. تهران: انتشارات ققنوس.

الشعار، فواز. ۲۰۰۶م. *إشراف إميل بديع يعقوب*. الشعراء العرب. بيروت: دار الجيل.

الفاخوری، حنا. ۱۹۹۵م. *الجامع فی تاريخ الأدب العربی*. الأدب الحديث. بيروت: دار الجيل.

محمـد فايع، محمدإبراهيـم. ۲۰۰۷م. *المجلة العربية*. «الجواهری شـاعر العرب الكبير». السـنة۳۲. العدد۳۶۴. صص ۲۱و۲۳.

انتقاء من عدة مقدمات للعديد من دواوين محمد مهدی الجواهری.

http://www.jawahiri.com. 10/7/2011

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الأولى ـ العدد الثالث ـ خريف ١٣٩٠ش / أيلول ٢٠١١م

«الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» لمحمد غنيمي هلال «رؤية نقدية مقارنة»

هادی نظری منظم*

ريحانه منصوری**

الملخص

يلاحظ الدارس لنشأة الأدب العربی المقارن وتطوره بوضوح أن العلاقات الأدبية العربية – الفارسية تشكل محوراً رئيساً من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فی العالم العربی، كما يتجلی له أيضاً أن دراسة علاقة العرب بالإيرانيين فی مجالی الأدب والثقافة تكاد تقتصر علی المراحل القديمة من تاريخ هذين الشعبين المسلمين، وأن أكثر الدارسين والمقارنين العرب قد أخرجوا المراحل الحديثة من تاريخ الأدبين العربی والفارسی من دائرة المقارنة؛ ومرد ذلک أن العصور القديمة قدحفلت بعلاقات تأثير وتأثر واضحين، بينما تكاد تخلو العصور الحديثة من تلک العلاقات، نتيجة دخول كلا الأدبين فی علاقات مثاقفة متينة أو شبهها مع الآداب الغربية، وانحسار علاقة كل منهما بالآخر.

وفی هذا المقال محاولة متواضعة لدراسة أحد أهم الكتب التطبيقية المقارنة فی العالم العربی، ألا هی كتاب محمد غنيمی هلال عن موضوع مجنون وليلی، وعنوانه: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، المدرسة الفرنسية، محمد غنيمی هلال، ليلی والمجنون.

---

*.عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلی سينا فی همدان – أستاذ مساعد.

**. طالبة ماجستير فی جامعة آزاد الإسلامية– فرع طهران الشمالية.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم

Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٠هـ. ش

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٩هـ. ش

المقدمة

يعتبر موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى أحد أهمّ الموضوعات القديمة التى عالجها الباحثون العرب فى مؤلفاتهم التطبيقية المقارنة؛ فقد درسه الدكتور محمد غنيمى هلال فى كتابه الرائع: ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى، دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى. (القاهرة، ١٩٦٠م)، وهو عنوان عدّله المؤلف فى الطبعة الثانية ليصبح: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى؛ أصدرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر فى القاهرة، وهى لاتحمل تاريخاً.

والحقيقة أن موضوع ليلى والمجنون قد تحول بفضل الدكتور غنيمى هلال إلى أحد أهم الموضوعات التطبيقية المقارنة فى العالم العربى؛ إذ تناوله كثير من الباحثين والمقارنين العرب فيما بعد، منهم محمد عبدالسلام كفافى فى كتابه المعنون: فى الأدب المقارن (بيروت، ١٩٧١م)، وطه ندا فى: الأدب المقارن (بيروت، ١٩٧٥م)، وبديع محمد جمعة فى كتابه بعنوان: دراسات فى الأدب المقارن (بيروت، ١٩٨٠م)، وإبراهيم عبدالرحمن محمد فى: النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن (بيروت، ١٩٨٢م)، ومحمد زكى العشماوى فى كتابه: دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن (بيروت، ١٩٨٣م)، ومحمد السعيد جمال الدين فى: الأدب المقارن (القاهرة، ١٩٨٩م)، والطاهر محمد مكى فى «مقدمة فى الأدب الإسلامى المقارن». (القاهرة، ١٩٩٤م)، وعبدالواحد بوشداق فى مقال له نشره فى مجلة «الدراسات الأدبية» (س٣، ع٩ و١٠، ٢٠٠٤-٢٠٠٣م: ٢١٥-٢٣٧) و...، وقد اعتمد هؤلاء جميعاً على دراسة غنيمى هلال المشار إليها هنا إلى حد كبير.

والدكتورغنيمى هلال (ت ١٩٦٨م) هو المؤسس الحقيقى للأدب العلمى المقارن فى العالم العربى، وهو يمثل المفهوم الفرنسى التاريخى للأدب المقارن خير تمثيل؛ فقد«أشاع منهجيته السليمة، وتناول موضوعات منه فى أبحاث مستقلة، كالمواقف الأدبية والنماذج الإنسانية، وجعل منه علما واضحا مستقلا.» (مكى، ١٩٨٧م: ١٩٠) فلسنا نبالغ فى شىء

إذا اعتبرنا كتابه عن ليلى والمجنون من أفضل ما ألف فى الأدبيات المقارنة العربية، ومن هنا نحاول فى هذا المقال أن ندرس هذا الكتاب دراسة نقدية مقارنة.

الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية

الأدب المقارن عند غنيمى هلال وأساتذته الفرنسيين يهدف إلى «بيان العلاقات بين أدبين أو عدة آداب لأمم مختلفة، وشرح عوامل تأثيرها وتأثرها.» (هلال، لاتا، مقدمة الطبعة الأولى: ٧) وإن شئت فقل: هو «دراسة الصلات الأدبية بين أدبين قوميين أو أكثر.» (ولک ووارن، ١٣٧٣ش: ٤٢)

هذا هو المفهوم الفرنسى التقليدى للأدب المقارن، وهو يقوم على المنهج التاريخى والعلمى، ولايعنى بالجوانب النقدية والجمالية للأدب إلا فى القليل النادر.

ألف الدكتور غنيمى هلال كتابه عن ليلى والمجنون فى الوقت الذى كان المفهوم الفرنسى للأدب المقارن قد تعرض لهجوم عنيف من قبل أنصار النقد الجديد، غير أن هذا المقارن العربى قد غض الطرف تماماً – فى دراسته هذه – عن تطور الأدب المقارن طوال الخمسينيات الميلادية، وظل إلى يوم وفاته متحمساً للمفهوم الفرنسى التاريخى، الذى بلوره أساتذته الفرنسيون من أمثال فان تييجم (Tieghem .v.p)، وجان مارى كاريه (Carre.M.J)، وجويار (Guyard.F.M) و...، الأمر الذى يدفعنا إلى القول بأن المنحى الذى اتبعه المؤلف فى دراسته كان سيتغير تغيراً إيجابياً ملحوظا لو أنه قد جمع فى بحثه بين المنهج التاريخى الفرنسى والمنهج النقدى الأمريكى.

هذا بالنسبة لمفهوم الأدب المقارن، الذى انطلق منه المؤلف. أما هدف هذه الدراسة فهو «التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التى أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، وتوضيح أثره فى الكتاب الذين عالجوه فى هذا الأدب، وعرض الخصائص التى انفرد بها الموضوع فيه تبعاً للعوامل الخاصة التى خضع لها.» (المصدر نفسه: ٨-٧)

وتحقيقاً لما مرّ فقد اعتمد المؤلف فى دراسته هذه على جميع القصص التى عثر عليها

فى المكتبات المصرية، مخطوطة كانت أم مطبوعة. (المصدر نفسه: ١۴)

ويعترف المؤلف بأن هناك قصصا أخرى لليلى والمجنون لم يتيسر له الاطلاع عليها، غير أنه يرى أن هذا لاينقص من قيمة ما يبنى على دراسته من نتائج. ومردّ ذلک عنده أن القصص التى تمكن المؤلف من الحصول عليها هى من نظم كبار شعراء إيران وأدبائها، ممن يقتدى بهم ويحذى حذوهم.فليس فيما فاته الاطلاع عليه من قصص أخرى ما يمس سلامة ما وصل إليه من نتائج. (المصدر نفسه: ١۴)

يقسم المؤلف بحثه إلى ثلاثة أبواب، الباب الأول منها يتناول أخبار ليلى والمجنون فى الأدب العربى القديم والحديث، وقدخصص الفصل الأول منه لنشأة الغزل العذرى وخصائصه، وهو الجنس الأدبى الذى اندرجت تحته أشعار المجنون. فالكتاب ليس مجرد دراسة فى علاقات تأثر الأدباء الإيرانيين بموضوع ليلى والمجنون العربى، بل هو يحتوى على مباحث قيمة أيضاً فى الحب العذرى والحب الصوفى.

أما الباب الثانى فقد جعله لأخبار المجنون فى القصص الفارسية، واقتصر فيه على كبار الكتاب والشعراء الذين جعلوا من ليلى والمجنون موضوعاً مستقلاً فى مؤلفاتهم.

وأما الباب الثالث فقد خصصه المؤلف للدراسات المقارنة فى الموضوع، فبين فى الفصل الأول منه الصلات التاريخية بين الأدبين العربى والفارسى، وتحدث فى الفصل الثانى منه عن نشأة الحب الصوفى، وهو الجنس الأدبى الذى اندرجت تحته أخبار المجنون الفارسية. ثم خصص الفصلين الأخيرين من هذا الباب لبيان التأثير العربى فى القصص الفارسية، وشرح الخصائص التى انفرد بها الموضوع فى ذلک الأدب. وليس من شک أن تأثيراً أدبياً قد تم نتيجة انتقال موضوع ليلى والمجنون من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى. وقد صرح الدكتور هلال بهذا التأثير العربى، كما أنه يشدد – كما ستجرى الإشارة إليه – على أن هذا الموضوع قد عرف فى الأدب الفارسى صياغات مختلفة. ولكن الذى لايبينه هذا المقارن بدقة هو أن الشعراء الإيرانيين وعلى رأسهم نظامى كيف استقبلوا هذا الموضوع؟ أإنهم استقبلوه عن طريق ترجمة المصادر العربية المتعلقة به إلى اللغة الفارسية؟ أم إن شعراء إيران، الذين أبدعوا قصصاً حول ليلى

والمجنون كانوا يجيدون اللغة العربية بصورة مكنتهم من الاطلاع على أخبار المجنون وأشعاره فى لغتها الأصلية؟ هذه أسئلة لم يقدم الدكتور هلال إجابة محددة عنها، ولكنه اكتفى بطرح قضايا عامة معروفة، منها على سبيل المثال الغزو العربى لبلاد إيران، وخضوعها سياسياً للعرب الفاتحين، واعتناق الإيرانيين للإسلام، وانتشار الدين الإسلامى فى إيران، وتبنّى الإيرانيين للخط البهلوى وتركهم اللغة البهلوية و... . (المصدر نفسه: ١٧١ وما بعدها بتصرف)

ويتحدث الدكتورهلال عن شخصية قيس كما تؤخذ من أشعاره أولاً، ثم عن شخصيته الأسطورية كما تؤخذ من أخباره، موضحاً كيف انتقلت شخصيته التاريخية إلى مجال الأدب والأساطير. وقد كان هذا الانتقال كذلک سبباً فى صبغ شخصية قيس صبغة صوفية على يد شعراء إيران وأدبائها.

كان قيس بن الملوح أو مجنون بنى عامر فى الأدب العربى مثال المحب العذرى، وانتقلت قصته إلى الأدب الفارسى دون قصص سائر العذريين من أمثال جميل بثينة وكثير عزة و... . والسبب فى ذلک عند الدكتور هلال هو أن «كبار الشعراء الذين عالجوا تلک القصة فى الأدب الفارسى كانوا من الصوفية، وقد وجدوا فى أخبار المجنون خصائص لاتتوافر فى أخبار سواه من العذريين. فالمجنون أشد العذريين حرماناً من إرضاء عاطفته... فكان ذلک داعياً له إلى التسامى بعاطفته إلى أبعد حدود التسامى. فوجد الصوفية فى أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالاً لخيالهم وأفكارهم.» (المصدر نفسه: ٢٤٦- ٢٤٥)

ومما حبب شخصية المجنون إلى نفوس الصوفية من أدباء إيران هو أنه «حين يئس من ليلى لم يصرفه ذلک عن حبها، بل صرفه عن شؤون نفسه وعن مشاغل الحياة، وانقطع إلى ذلک الحب يتغنى به... وكان يعتريه لذلک وله شديد يشبه الوجد الصوفى.» (المصدرنفسه: ٢٤٦)

والمتأمل فيما أضافه الصوفية العرب إلى أخبار قيس يجد أنهم قد جعلوا منه صوفيا متعبداً مختليا زاهداً فى أكل اللحوم، ذا كرامات كالصوفية؛ إذ كانت تألفه الحيوانات،

وكان يعيش معها. (انظر: المصدر نفسه: ۹۵- ۸۷) هذا إلى صفات أخرى كثيرة نسبت إليه وكانت ذات صبغة صوفية، أهمها ما وصف به من الجنون. وكان الصوفية قد أوّلوا الجنون منذ عصر مبكر بأنه «طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة في القلب.» (المصدرنفسه، مقدمة الطبعة الأولى: ۱۲) وبهذه السمات الصوفية انتقل المجنون من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي، وانضم فيه إلى صفوف الصوفية.

واللافت للانتباه هو أن غنيمي هلال قد خصص فصلاً من كتابه لمسرحية أحمد شوقي مجنون ليلي، وفي هذا الفصل يقول: «إن شوقي كان يجيد التركية بحكم نشأته ومولده، وكان في مكتبته الخاصة كثير من الأشعارالمكتوبة بتلك اللغة.» (المصدرنفسه: ۱۰۰- ۹۹) ثم يفاجئ المؤلف قارئه بافتراض أن لمسرحية مجنون ليلي لشوقي علاقة بقصص مجنون ليلي الفارسية. يقول الدكتورهلال: «ولابد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظي به موضوع مجنون ليلي في ذلك الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسي فيه. فبعد أن ألف نظامي قصته في ليلي والمجنون أصبح الموضوع مطروقاً لكثير من الكتاب القصصيين من شعراء الترک والفرس. ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربي كان من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا... .» (المصدر نفسه: ۱۱۴) ثم يعقب على افتراضه بقوله: «فشوقي في اختياره موضوع مسرحيته متأثر بالأدب الفارسي عن طريق الأدب التركي، ومن المرجح كذلک أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلي باللغة الفرنسية تلخيصاً لنصوص فارسية.» (المصدر نفسه: ۱۱۴)

ولايحصرالدكتور هلال تأثر شوقي غير المباشر بالأدب الفارسي في ناحية الموضوع، ولكنه يرى أن شوقي في مسرحيته هذه «أبقى ليلي عذراء بعد زواجها من ورد، وقد ظلت عذراء حتى الموت، وبقيت بذلک وفية لعاطفتها، مخلصة لحبها.» (المصدر نفسه: ۱۱۵- ۱۱۴) وهذه الفكرة ليس لها أصل في المصادر العربية، بينما هي موجودة في جميع القصص الفارسية، كما يرى الدكتور هلال.

وتبدو هذه الفكرة معقولة، غير أنها تحتاج إلى دليل موثق يؤكد صحته، حسبما يرى أصحاب المنهج التاريخي في الأدب المقارن. يضاف إلى ذلک أن المؤلف قد لجأ

فی مواضع من هذا الفصل إلی استخدام عبارات تشی بشیء من عدم التأکد. ومن هذه العبارات: «ونعتقد أن»، «ولعل»، «ومن المرجح». وهذا إن دل علی شیء فإنما یدل علی صعوبة التقید بالمنهج التاریخی الوضعی فی البحث التطبیقی المقارن.

وإلی الدکتور غنیمی هلال یعود الفضل فی إثارة مسألة الأثر الفارسی فی مسرحیة مجنون لیلی. وقد تأثر بهذه الفکرة فیما بعد بعض المقارنین العرب، منهم الدکتور بدیع جمعة فی کتابه عن الأدب المقارن. (جمعة، ١٩٨٠م: ٣٤٥-٣٤٢) و... .

وفی فصل عقده بعنوان: «شخصیة قیس فی الأدب الفارسی، التأثیر العربی» یشدد المؤلف مرة أخری علی أن الطابع الصوفی الذی اکتسبته شخصیة قیس فی الأدب الفارسی «بقی غالباً علیه ومميزاً له.» (هلال، المصدرنفسه: ٢٤٧)؛ ثم إنه یعدد ألواناً أخری من التأثیر العربی فی موضوع قیس أو المجنون فی الفارسیة، وهی فی رأیه تتلخص فی التأثیر العربی فی «هیکل القصة کما رویت فی الأدب العربی، وکالطابع العربی الذی صبغت به حوادثها، ویشمل وصف البیئة والعادات العربیة والمعانی الأدبیة التی اقتبسها شعراء الفرس من الأدب العربی فی ثنایا حدیثهم عن لیلی والمجنون.» (المصدرنفسه: ٢٤٧)

ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن موضوع لیلی والمجنون یأتی فی قائمة أکثر الموضوعات التطبیقیة التی تناولها الأدباء والشعراء الإیرانیون؛ فقد نظمه کثیر منهم ولکن لامجال هنا لتعداد أسمائهم.[١] ویرجع الدکتور هلال السبب فی هذا الاهتمام الفائق بهذا الموضوع العربی إلی أن «اختلاف الرواة فی کثیر من الحقائق الخاصة بمنشأ قیس وأسرته، وبمبدأ علاقته بلیلی وبتطور حبه لها، ثم بما یروونه عنه من موته وحیدا بین الوحوش فی الصحراء، کل ذلک جعل من قصة المجنون أمرا یتسع لخیال الشاعر الفنان.» (المصدرنفسه: ٢٤٧)

١. من أبرزالمنظومات التی نظمها هؤلاء فی الموضوع ذاته، منظومة شهیرة لبدرالدین هلالی، وکان معاصرا للشاعر الصوفی الشهیر جامی؛ ولکننا لانجد ذکرا له فی بحث الدکتورهلال.

ويفصل الدكتور غنيمى هلال القول فى مظاهر التأثير العربى فى قصص المجنون الفارسية، ويحصرها فى تأثير البيئة العربية وعاداتها ومناظرها، والتأثير من ناحية الحب العذرى العف، ثم حدة العاطفة واحتدامها لدى المجنون وليلى وانتقالها إلى القصص الفارسية. (المصدر نفسه: ٢٤٨ وما بعدها)

وعند الدكتور هلال أن هناك أفكارا جزئية كثيرة اقتبسها الشعراء الإيرانيون من أخبار قيس أو من الأدب العربى وبخاصة من أخبار العذريين. منها على سبيل المثال– لا الحصر– أن الشاعر نظامى قد ذكر عن قيس أنه «كان يغفل عن حديث أصدقائه، ولايجيبهم إلا إذا ذكروا ليلى، وهذا المعنى مأخوذ من قول قيس: وشغلت عن فهم الحديث سوى ما كان منك فإنه شغلى.» (المصدرنفسه: ٢٦٣)

ومن الغريب فى هذا الفصل أن الدكتورهلال يرى أن بعض المعانى الدينية قد انتقلت من خلال قصة المجنون وأخباره إلى الأدب الفارسى، منها «اعتقاد قيس فى القدر، وإيمانه بأنه مبعث ما ابتلى به من حب.» (المصدرنفسه: ٢٥٧) والصحيح هو أن هذه المعانى وأمثالها كانت موجودة منذ القديم فى معتقدات الإيرانيين وأفكارهم، فليس التعبير عنها فى أعمالهم حول المجنون وليلى نتيجة لتعاطفهم مع قصة المجنون، ولكنه يعبر عن حرصهم على الاحتفاظ بهذه السمة الدينية للموضوع.

وفى فصل عقده بعنوان: «خصائص موضوع ليلى والمجنون فى القصص الفارسية» يتطرق المؤلف إلى رصد التغييرات أو الزيادات التى طرأت على الموضوع فى الفارسية. فالمواضيع والظواهر الأدبية لاتنتقل من آدابها الأصلية إلى أدب آخر دون أن يطرأ عليها تغيير أو تعديل أو تشويه– طفيفا كان أو عميقا– هذا ما يعبر عنه المقارنون المعاصرون بظاهرة الاستقبال أو التلقى المنتج، ويكشفون فيه عن جوانب عبقرية الأديب الفنية وأصالته الأدبية.

ويعدد المؤلف سمات الموضوع فى الفارسية قائلا: «وأول ما يبدو من فارق فى الموضوع بين الأدبين هو أنه ظل فى الأدب العربى القديم فى مجال التاريخ، فكان مجموعة من الأخبار التى تعددت طرق الرواية فيها... أما فى الأدب الفارسى فقد قام

كل شاعر من شعرائه بنظم قصة رتب حوادثها على حسب ما اختار من الروايات العربية. فجاءت الحوادث في قصته مؤتلفة متسقة لا تضارب فيها ولا اختلاف.» (المصدرنفسه: ٢٦٨)

ويستفاد من حديث الدكتورهلال في دراسته أن الشعراء الإيرانيين قد حافظوا على الأصل العربى للقصة محافظة كبيرة، إلا أنهم أضافوا إلى الأصل من التفصيلات والمعلومات الغريبة ما قربت القصة من بيئتهم وعصرهم، وأبعدتها عن أصلها العربى أحيانا. (المصدر نفسه: ٢٦٨)

واللافت للنظر فى هذا الفصل أن المؤلف قد عنى بدراسة أوجه التشابه ومواطن الخلاف والفوارق الأساسية بين قصة المجنون وأخباره فى الأدبين العربى والفارسى، وغض الطرف عن الجانب النقدى. وإن شئت فقل: إنه قد حصر المقارنة فى الجانب المضمونى، وأهمل النقد نتيجة لتبنيه المطلق وولائه التام للمنهج التاريخى والوضعى فى الدرس الأدبى المقارن.

وفى نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أن الدكتورهلال يرى أن «التعرض لدراسة التشابه بين حركتين أدبيتين لا تأثير ولا تأثر بينهما لشرح أسباب التشابه التاريخية فى نشأتها و بيان تأثيرها فى كلتا الحركتين يعد من الأدب العام.» (المصدرنفسه، الهامش: ٢٩٤)

والحقيقة أن مصطلح الأدب العام ظل ومايزال مفتقرا إلى الدقة والوضوح- سواء فى أوربا أم فى أمريكا- وهو «يزداد اليوم غموضا، وبالتالى يختفى تدريجيا من القاموس البحثى، وإن كانت الجامعات التقليدية تربط بينه وبين الأدب المقارن فى تقسيماتها المعرفية والتنظيمية.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٤٠) أضف إلى ذلك أن دراسة التشابهات ومواطن الخلاف بين الآداب المختلفة تعد خطوة أولية - ولكنها ضرورية- فى الأدب الفرنسى المقارن، وهى تدخل أيضا فى دائرة اهتمامات الأدب المقارن وفق المفهوم الأمريكى الجديد.

النتيجة

العلاقات الأدبية العربية – الفارسية تشكل محورا رئيسا من محاور الدراسات الأدبية المقارنة فی العالم العربی؛ وقد برز هذا الاتجاه جليا فی أواسط القرن العشرين، وذلک بظهور جيل من الدارسين والمقارنين العرب أولوا العلاقات بين الأدبين العربی والفارسی قسطا كبيرا من جهودهم العلمية ونشاطاتهم الأدبية.ومنهم على سبيل المثال– لا الحصر– الدكاترة محمد غنيمی هلال، وطه ندا، وبديع محمد جمعة، وحسين مجيب المصری، ومحمد السعيد جمال الدين، وعبدالسلام كفافی، وفكتور الكک، و... .

والمقارنة بين الأدبين العربی والفارسی تكاد تقتصرعلى المراحل القديمة من تاريخ آدابهما. وهذا شیء طبيعی؛ فالعصور القديمة حافلة بعلاقات التأثير والتأثر، بينما العصر الحديث يكاد يخلو من هذه العلاقات المتبادلة نتيجة التأثير الغربی الهائل فی الآداب المختلفة ومن بينها الأدبان العربی والفارسی.

واختار الدكتور غنيمی هلال موضوعا من العلاقات الأدبية بين الأدبين العربی والفارسی، وقد نجح بالفعل فی إنجازه؛ غير أن ما ألفه الدكتور هلال فی هذا المجال محكوم بفهمه الضيق للأدب المقارن كعلم يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية، وقد نتج عن هذا الفهم حصر هذه الدراسة فی الجانب التاريخی، وإحجام مؤلفه عن دراسة جماليات الموضوع المطروق فی الأدبين.

والحقيقة أن الأدب العربی المقارن مازال يخضع لمقولة التأثير والتأثرالفرنسية، التی تصر على إثبات وجود علاقة ما بين الأعمال المدروسة؛ لكن الذی ألفه الدكتور هلال– عندما ينظر المرء إليه فی ضوء ظروفه وزمانه وفی إطار عصره على مستوى الجامعات العربية والحياة الأدبية والثقافية – يعد إنجازا كبيرا غير مسبوق.

المصادر والمراجع

جمعة، بديع محمد. ١٩٨٠م. *دراسات فی الأدب المقارن*. ط٢. بيروت: دارالنهضة العربية.

الخطيب، حسام. ١٩٩٩م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. ط٢. دمشق: دارالفكر.

مكی، الطاهرأحمد.۱۹۹۴م. *مقدمة فی الأدب الإسلامی المقارن*. ط۱. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

ولک،رينه؛ وآوستن وارن. ۱۳۷۳ش. *نظريه ادبيات*. ترجمه ضياء موحد وپرويز مهاجر. تهران: شركت انتشارات علمی وفرهنگی.

هلال، محمدغنيمی. لاتا. *الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية*. ط۲. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

